







## साहित्य क्या है ?

विश्व में दृष्टिगोचर होने वाले आत्म तथा अनात्म की, अथवा आध्यात्मिक, आधिभौतिक तथा आधिदैविक अस्तु की अभिव्यक्ति अनेक प्रकार से की जा सकती है। इन प्रकारों अथवा कलाओं में वास्तुकला, मूर्तिकला, चित्रकला, संगीतकला तथा काव्यकला—जिसे हम साहित्यकला के नाम से भी पुकारते हैं—प्रमुख हैं। प्रस्तुत ग्रंथ में साहित्यकला का विवेचन किया जायगा।

साहित्य क्या है इस प्रश्न के उत्तर में विद्वानों का मतभेद रहा है।

एम्सोन के मत में साहित्य भव्य विचारों का लेखन

साहित्य के अनेक है, तो दूसरा लेखक इसे प्रवीण नर-नारियों के विचारों

खण्डन तथा मनोवेगों को इस प्रकार लेख्यरूप करना यत्नाता

है कि उसमें पाठक का मनोरंजन हो सके। साहित्य-

समादृश्य के प्रसंग में एक फ्रेंच विद्वान् लिखते हैं—

हम प्रथमवर्गीय रचनाओं ( Classics ) को समष्टि को साहित्य कहते हैं; और प्रथमवर्गीय अर्थ यह है, जिसने मानवीय स्थिति को समृद्ध किया हो, जिसने सन्तुष्ट उसके मंदार में हृदि की हो, जिसने समाज की गति में स्वरा उत्पन्न की हो, जिसने दिग्गज आर्थिक सत्य का अन्वेषण किया हो, जिसने अपने विचारों, पर्यवेष्टाओं अथवा आविष्कारों को किसी ऐसी रीति से उन्मूलित किया हो कि वे अदालत, सीध, विराट तथा मध्य संपन्न हुए हो; जो, अपनी ही विरोधी रीति या सरासि में, जो उसकी अपनी होने पर भी सब के लिए समान हो, जो एक ही समय में दल तथा मध हो, जो एक युग को निधि पर भी सब युगों को समान दाब हो, अनुपमार्थ के साथ बोधा हो।



साहित्य में उन सब रचनाओं का अंतर्भाव  
 मनुष्य के मनोवेगों पर व्यापक, गंभीर तथा सु-  
 कोई भी लेखक, जिसकी रचना में ऊपर  
 हो, निःसंदेह अम्र भेणी का लेखक है; पर ह  
 हुए, चोटी के लेखकों में माये बातें एक  
 फलतः साहित्य का उच्च लक्षण हमें आवश्यक  
 पड़ता है।

अपनी मार्गं भाषा विरोध नामक पुस्तक  
 विचार करते समय अध्यापक डॉ० मेहरस लिख  
 साहित्य ( पुरतकों की ) बह समष्टि है, जिसे  
 किए, अथवा उस भाषनामरित संस्कृति के उपलब्ध  
 किए गुणों आवश्यक है—पड़ते हैं, घोर पड़ते  
 विशेष गुण यह है कि इसकी उत्पत्ति बहि के कव  
 होती है। कंप्यूरास अथवा उसने भी एक इत  
 क्षेत्रों के समय से क्षेत्र अथ तक शिक्षाओं पर, क  
 कामों पर विदुष क्षेत्राति चंयित की जा चुकी  
 बौद्ध लक्ष्मण है: प्रथम यह की राज्य है, दूसरी यह, उ  
 की होन कर, जिसका नाम ही उन्हें पड़ना है, दूसरे  
 जन्मेक ज्यन्ति के लिए बड़ी साहित्य है जिसे यह प  
 लक्ष्मण, जिन्हीं किसी देवी लक्ष्मण के निज में, जो सीक  
 एक देव अथवा अनेकों देवों के भागारियों का  
 की ज्यन्ति को उसकी सम्पत्ति तथा सम्पत्ति को  
 जन्ति से बड़ी काम लेना चाहिए। आगनीम  
 लक्ष्मण महाकाल्य किसी एक ज्यन्ति के निज

उनके द्वारा हजारों वर्षों से मानवसमाज का चित्तरंजन होता आया है, इस लिए वे निःसंदेह उत्कृष्ट साहित्य हैं। किंतु सामयिक रचनाओं की साहित्यिकता तथा असाहित्यिकता को जाँचने में सब को अपनी वैयक्तिक रुचि से काम लेना चाहिए। यदि किसी रचना को एक व्यक्ति पसंद है, और प्रेम से बार-बार पढ़ता है, तो वह रचना और किसी भी व्यक्ति के लिए साहित्य न होकर उस एक व्यक्ति के लिए साहित्य बन जाती है। दूसरी ओर वह रचना, जिसकी पाने से उसका मन उधरता है, अन्य व्यक्तियों के लिए साहित्य होने पर भी उसके लिए नीरस तथा असाहित्यिक ठहरती है।

किंतु साहित्य में उक्त सभी लक्षणों में हमें साहित्य की व्याख्या मिलती है, उसका निर्धारित लक्षण नहीं। और क्योंकि साहित्य के लक्षणों में नैतिक-साहित्य का नया-नुता लक्षण असंभव था है, इसलिए हमें लक्षणों में नैतिक-इसका रूप समझने में ऐसी प्रक्रिया से काम लेना नैतिक की प्रक्रिया चाहिए जो हमें इस शब्द के अर्थ का अर्थ बोध करा दे और जो अभ्यास तथा अभिव्यक्ति इन दोनों दोषों से स्वतंत्र हो। यह प्रक्रिया अनिवार्य रूप से विधेयात्मक न हो निधेयात्मक होगी और हम इसमें साहित्य इसे कहते हैं, यह न कह कर साहित्य यह भी नहीं है, यह भी नहीं है, ऐसा कह कर अग्रसर होंगे।

निःसंदेह हम सभी मुद्रित पुस्तकों को साहित्य नहीं कहते। हम छपे हुए पंचांगों को तथा मुद्रित समाचारपत्र के लेखों को भी साहित्य न कहते। क्यों ? इस लिए, कि हम जानते हैं कि कल प्रातःकाल हम इन्हें ताक में रख देंगे; और उस रचना में, जिसे हम साहित्य कहते हैं, एक प्रकार की आंगिक स्थायिता होनी आवश्यक है। स्मरण का यह विस्तार हमारी साहित्य-भावना का अविभाज्य अंग है; यहाँ तक कि

मेड़ी देर के लिए हम कह सकते हैं कि साहित्य उन रचनाओं का नाम जो स्थायी हों, जिनमें स्थिरता का आदर्श संनिहित हो । किन्तु साहित्य के इस लक्षण से हमारी तब तक दृष्टि नहीं होती, जब तक कि हम इस न जान लें कि वे कौन से तत्त्व हैं, जिनके समावेश से साहित्य में स्थिरता आती है । इसमें संदेह नहीं कि साहित्य के इन तत्त्वों में उन सभी चरित्रों का समावेश आवश्यक है जो मनुष्य को चिरकाल से अपनी ओर खींचते आए हैं, अर्थात् जो उस के लिए बहुत उपयोगी सिद्ध हुए हैं । तब इतने से ही काम नहीं चलता । संवर्गमान के आँकड़े, देश की भौतिक तालिकाएँ, और बकालो की अलमारियों में सजी हुई न्याय-स्थ की पुस्तकें साहित्य नहीं कहाँती; किन्तु कौन कह सकता है कि इनका हमारे जीवन में स्थायी महत्त्व नहीं है । नेत्रि-नेत्रि की प्रक्रिया को एक पल में आगे बढ़ा हम कह सकते हैं कि बीजगणित, रेखागणित, भूगर्भविद्या, जीवविज्ञान तथा रुढ़िवाद और धर्मशास्त्र भी साहित्य नहीं हैं । इन सभी मानवसमाज से मार्मिक संबंध हैं, तथापि ये साहित्य नहीं कहाँते । हमें साहित्य का चमत्कार और उसका रागात्मक तत्त्व नहीं मिलता । पृथ्वी और एक लज्जना के पेशपाश, उसकी प्रीति में पड़े कंठहार, उसकी चित्त चितवन और आकाश में चमकते तारों पर कही गई सृष्टियों को साहित्य में संमिश्रित कर लेते हैं । पहली कोटि की रचनाओं में जीवन का पक्ष संपटित हुए ऐसे तत्त्व निहित हैं, जिनके अभाव में हमारा जीवन खाली हो जाता है, किन्तु दूसरी कोटि की सृष्टियों में जीवन के उन तत्त्वों पर जोर पड़ा है जो एक प्रकार से अनाकरवक होने पर भी मार्मिक सौंदर्य में भरपूर हैं । पहली कोटि के विपुल प्रयोगों को हम साहित्य नहीं मानते, किन्तु दूसरी कोटि की लघुतम सृष्टियों को साहित्य में आना चाहिए ।

साहित्य के इस सामयिक लक्षण में थोड़ा सा परिष्कार कर के हम कह सकते हैं कि साहित्य उन पुस्तकों की समष्टि को नहीं बल्कि रागात्मक कहते, जिनमें स्थायी रागवाले तत्वों का समावेश हो, तत्त्व वाची अपि हूँ साहित्य स्वयं वे पुस्तकें हैं जो स्थायी रागवाले साहित्य से समुपेत हों । साहित्य का यह लक्षण ऊपर कही गई है पुस्तकों में नहीं पड़ता । यह सत्य है कि उन पुस्तकों में वर्णन किए गए तत्त्व मानवसमाज के लिए स्थायी रागवाले हैं, किन्तु स्वयं वे पुस्तकें रागात्मक नहीं हैं । इन पुस्तकों में निर्दिष्ट किए गए तत्त्वों को हम दूसरे प्रकार से प्रकट कर सकते हैं: इनकी व्याख्या किया गया क्रियात्मक उपपत्ति में हम दूसरे उपायों का आश्रय ले सकते हैं, जब तक वे पुस्तकें, जिनमें पहले-पहल इन तत्वों का व्याख्यान किया गया था, अब नामावशेष रह गई हैं । तत्त्व जीवित हैं, किन्तु उन तत्त्वों को निरूपित करने वाली पुस्तकें मल चुकी हैं । उदाहरण के लिए, न्यूटन के क्रांतिकारी आकर्षण-सिद्धांत को जिसका मानवसमाज से बहुत गहरा सम्बन्ध है—जानने के लिए यह आवश्यक नहीं कि हम न्यूटन द्वारा रची गई मौलिक पुस्तक का अनुशीलन करें; उसका वर्णन न्यूटन के पीछे आने वाले वैज्ञानिकों ने और भी अच्छी तरह से कर दिया है और उनकी रचनाओं को पढ़ कर हम न्यूटन के सिद्धांतों से मलीभांति परिचित हो जाते हैं । इस प्रकार हमने देखा कि न्यूटन की रचना नष्ट हो गई, किन्तु उसके द्वारा आविष्कृत किए गए सिद्धांत आज भी वैसे ही बने हुए हैं । फलतः हम ऐसी किसी भी रचना को साहित्य नहीं कहेंगे, जो आगे आने वाले वर्षों अथवा सदियों में उसी विषय पर रची जाने वाली अन्य कृतियों के क्षेत्र में आ जाने पर स्वयं चला बसती हो । साहित्य कहाने वाली रचना के लिए आवश्यक है कि जहाँ उसमें निर्दिष्ट किए गए तत्त्व स्थायी हों, वहीं वह स्वयं भी स्थायी हो, और

जनातन रूप से जनता का चिन्तन करने वाली हो। अब यहाँ इस प्रश्न का उपरिष्ठ होना स्वाभाविक है कि ये कौन से तत्त्व हैं जिनके सम्मिश्रण से किसी रचना में सच्ची रचायिता स्पष्ट होती है।

विद्वानों का कहना है कि किसी रचना में रचायिता तभी आती है, जब उसमें उसके रचायिता का व्यक्तित्व प्रतिकलित रचायिता के लिए हो, जब वह रचना अपने पाठ के समय पाठक के संमुख व्यक्तित्व का अपने रचयिता को ला खड़ा करती हो। और यह कहना किसी अंश तक है भी ठीक। सच पूछो तो कला के सभी उत्पादों में इस बात का होना सुतरां आवश्यक है। किन्तु क्या हम अपने इस प्रस्ताव को इन शब्दों में रख सकते हैं—  
 ऐसी प्रत्येक रचना, जिसमें उसके रचयिता का व्यक्तित्व प्रतिकलित हो, साहित्य कहाने की अधिकारिणी है। हमारा समझ में, नहीं। इस बात में आपत्ति है: प्रथम, यह लक्षण अस्पष्ट है। व्यक्तित्व के प्रतिकलन का क्या अर्थ है? क्या एक धर्मशास्त्र अथवा शस्त्रशास्त्र पर न्युत्पत्ति लिखने वाला रचयिता अपनी रचना पर अपने व्यक्तित्व को, अपने भ्रम, अभ्यवसाय, तर्कशक्ति और विवेक को मुद्रित नहीं करता? दूसरे; यदि हम इस बात को मान भी लें कि साहित्य की प्रत्येक रचना में उसके रचयिता का व्यक्तित्व प्रतिकलित रहता है—जब कि वैज्ञानिक पुस्तकों में ऐसा नहीं दीख पड़ता—तो यह प्रश्न होगा कि वह कौन सी विधा अथवा प्रकार है, जिसके लिए एक लेखक अपने व्यक्तित्व को अपनी रचना में संपुष्टित कर देता है। यह कौन सा रहस्य है जिसके द्वारा एक कवि अपनी रचना में अपने लिए अपने आप को निहित कर जाता है, जब कि उसी का मार्ग वैज्ञानिक अपनी रचना को अपने आप से अछूता रख उसमें अभीष्ट का प्रदर्शन करके बस कर देता है। यदि व्यक्तित्व-संनिधान के इस

हृदय को हम किसी प्रकार हृदयगत कर लें तो हमें वाक्य का पर लक्षण मिल जायगा, जिसकी वाक्य के अतिरिक्त और किसी भी रचना में उत्पत्ति नहीं होती ।

और इस सम्बन्ध में जब हम उन रचनाओं की, जिनमें स्थायी महत्त्व वाले तत्वों का संनिधान होने पर भी उन्हें साहित्य नहीं कहा जाता, कवियों की उन कृतियों के गाय, जो अपने अंतर्ध्व में इस प्रकार के विद्वान्-नाभं तत्वों के न रहने पर भी मृत्यु को सदा दुहराती रहती हैं, टुलना करते हैं, तब हमें व्यक्तित्व-संनिधान के विषय में किए गए उक्त प्रश्न का उत्तर सहज ही में मिल जाता है । और यह उत्तर यह है कि जब कि कवि की रचना पाठक के मनोवेगों को अभिनन्दित करती है, वैज्ञानिक की कृति उसके मस्तिष्क पर अपना प्रभाव डालती है, और यही है वह तत्त्व, जिसकी हमें साहित्य के लक्षण के लिए अब तक खोज थी । यस किसी रचना को स्थायीरूप में रागान्मक बनाने के लिए आवश्यक है कि वह पाठक के मनोवेगों को तरंगित करे, वह उसके मस्तिष्क में न घुस कर उसके अन्तर्गतता को आन्तर्भावित करे ।

आइए, अब विचारें कि पाठक के मनोवेगों को तरंगित करने की इस शक्ति से साहित्य के उन दो गुणों अर्थात् स्थायित्व तथा व्यक्तित्व-प्रतिबिम्बनशीलता का, जिनके बिना साहित्य साहित्य नहीं कहा सकता, कहाँ तक स्पष्टीकरण होता है । स्थायित्व के विषय में एक बड़े अर्थ में की जात-यह है कि कविता या साहित्य की अन्य किसी रचना को अमर बनाने वाले मनोवेग स्वयं क्षणभंगुर होते हैं । ज्ञान और मनोवेगों में बड़ा भारी अन्तर यह है कि जब कि ज्ञान में एक प्रकार की स्थायित्व

## साहित्यमीमांसा

होती है, मनोवेग मत्स्य को भाँति निमेष मात्र मटक कर मन जाते हैं। ज्योंही हम एक भौतिक तथ्य को भलाभाँति हृद्गत हमारे मन का अंग बन जाता है, वह हमारे अंतःकरण में, समान, घँस जाता है। हो सकता है कि हम उस तथ्य को मूल उसका भूल जाना हमारे लिए अनिवार्य नहीं है। इसी लिए जब विशान से सम्बन्ध रखने वाली किसी पुस्तक को पढ़ लेते हैं, त उठाकर रख देते हैं; उसके साथ होने वाला हमारा सख्य बस हो और उसके अंतस् में निहित हुए तथ्य हमारे मानसिक कलक हो जाते हैं। दूसरी ओर मनोवेगों का स्वभाव इस में भुनरा भिन्न सदा ही घणभंगुर है। हृदय में इनको बिनगारियाँ ली उठती क मर चमक कर बही बिलोम हो जाती है। मेघदूत को पढ़कर जो भाव हमारे मन में उठते हैं वे उसके पढ़ने के दो पड़े उपरान्त लुप्त हो जाते हैं। हाँ, मेघदूत की पुनरावृत्ति करने पर वे फिर उद्भूत हो जाते हैं। उनकी इस अस्थिरता तथा मधुरता के कारण ही हम उन्हें बार बार करते और इस काम के निर मेघदूत को पढ़ते हैं। इस दृष्टा में यदि क हाँस का मेघ-संदेह सामान्य कोटि का साहित्य हुआ तो हम ठमे एक वा दो पढ़कर बस कर देंगे, बिन्तु यदि उनमें विरचनमंजना के उपकरण मूर्तिबुद्ध तो वह अनन्य बाव तक अमूर्तिव अनुप्रां के मनोवेगों का तरति करता रहेगा और उनकी समता विरचनमंजना रचनाओं में होने लगेगी।

ज्ञान रहे मधुर के मनोवेगों को अक्षोभित करने वाला वह अक्षय्य है। यह है कि जहाँ जहाँ की रचना का सामर बनाया जाती है। वह जानते हैं कि क्या समर बना है; और इसमें बंदे नहीं कि क्या काँटाय का हुए दृष्टाक्षिप्य हो और उसका भाव

रचनाएँ आज भी उतनी ही नवीन हैं, जितनी कि वे अपने रचयिता के जीवन-काल में थीं। और यह सब इसलिए कि महाकवि काजिदास मनुष्य के मनोवेगों को तरंगित करते हैं, और मनोवेग व्यक्तिरूप में प्रतिच्छन्न बिलीन होते रहने पर भी अपनी संतति के रूप में अनन्त काल तक अविच्छिन्न बने रहते हैं। संभव है कि समय की प्रगति और सम्भवा के विकास के साथ-साथ हमारे मानसिक वेगों प्रेममत्तुओं तथा कल्पनाओं में परिवर्तन आ जाय, किन्तु इसमें सन्देह नहीं कि हमारे मनोवेग सदा मनोवेग बने रहेंगे और हमारे सूक्ष्म शरीर में व्याप्त होने के कारण वे सदा हमारे स्थूल शरीर को अपना वशब्द बनाए रखेंगे। तत्पुनः विकास की प्रक्रिया हमारे विचारों का परिष्कार करती है, उसका हमारे मनोवेगों पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता। रामवनवास के अनन्तर जंगल में अपने ज्येष्ठ भ्राता राम की चरण-सेवा में निरत हुए लक्ष्मण के मन में अपने भाई भरत को दल-बल-सहित अपनी ओर आता देख जो क्रोधाग्नि भड़की थी वह आज भी उस परिस्थिति में पड़ने पर हम सब के मन में उसी प्रकार प्रज्वलित हो सकती है। दुष्यंत के प्रेमपाश में कैव उसकी स्नेह-बीचियों से प्लावित हुई तापस शकुन्तला को उसके द्वारा भरी सभा में प्रत्याख्यात होने पर जो अर्बुद निराशा हुई थी वह आज भी उस परिस्थिति में पड़ने पर हर धर्मप्राण रमणों को हो सकती है। हजारों वर्ष बीत जाने पर भी लक्ष्मण और शकुन्तला की वे भाव-भंगियाँ हमारी आँखों में पल खा रही हैं; पूछो तो वे हमारी आत्मा का एक अंग बन गई हैं।

कहना न होगा कि मनोवेगों को तरंगित करने वाली यह रहस्यमयी शक्ति ही कवि की रचना में अपने रचयिता के व्यक्तित्व वैज्ञानिक तथा साहित्यिक को संपुटित करती है; क्योंकि यह बात एकमात्र भावना के क्षेत्र में ही संभव है कि एक लेखक अपने द्वारा किये



न ही भेद । तब जीवम-व्यापमान में जाने शक्ति को, जानी ही  
 रीति में प्रकर बना हुआ, जानी (बन) पर जाने जाने  
 मुद्रित कर रहे । भौतिक गाय तो—जहाँ तक उनका हमारी चर्मन्त्रु से  
 ज्ञ है—सब को एक ही रूप में दृष्टिगत होने है । सभी की दृष्टि में सदा  
 और दो बार होते हैं और सभी वैज्ञानिकों को सदा में अद्वैत भौतिक  
 रूप एक ही रूप में दीर्घता प्राप्त है । विज्ञान का प्रादुर्भाव, सब को एक  
 में दीर्घ पड़ने वाले भौतिक तत्वों की समष्टि में हुआ है । और क्योंकि  
 मूल तत्वों में किसी प्रकार का भेद नहीं है, इसलिए इनके वागात्मक  
 व्यापमान में भी किसी प्रकार का भौतिक भेद नहीं होता । गुलाब के प्रकुल  
 का सपटन सभी पनस्पति-शास्त्रियों को दृष्टि में सामान्य रूप में नहीं  
 नहीं पड़लियों तथा उनके मध्य विराजमान हुए पुष्प-वशात से होता है ।  
 उनकी आँख उस दृश्यमान मूल तक जाकर बस कर जाती है । अब, दर्शन  
 जिस बिंदु पर पनस्पति-शास्त्र की इतिकर्तव्यता है वही से कवि की  
 दृष्टि का व्यापार आरम्भ होता है । कवि एकांत के मधुमय मानस में  
 खेलकर समय तथा देश की सूक्ष्म वीचियों पर अनुराग-भरे स्मित की  
 दीर्घवर्षा करने वाले उस गुलाब पर अपने हृदय के उन सब भावों को  
 आरोपित कर देता है जो हमारी जीवन-निशा को सुखमय बनाते हैं और  
 जो हमारी मरणपट्टी को आशामय बनाते हैं । ज्योतिर्विज्ञान यह बताकर  
 के चंद्रमा पृथ्वी से कितनी दूरी पर है, उसका क्षेत्रफल क्या है, वह किससे  
 प्रकाश पाता है, चुप हो जाता है । वही चंद्रमा कवि के कल्पनामय जगत् में  
 साहित्य संसार का शृंगार, संयोगियों का सुधासार, वियोगियों का विषागार,  
 उपमाओं का भंडार और उत्प्रेक्षाओं का आसार बन जाता है । रजनी के  
 अनभ्र-नम में टिमटिमाते तारामय दूरदर्शी यंत्र से विपुलकाय दीख कर रह  
 जाते हैं, आणुबोक्षण मंत्र से उनके आकार प्रकार का आभास हो जाता है

और यहाँ बस । किंतु विरहविधुर कवि को उन तारों में समवेदना का समुद्र उमड़ा दीख पड़ता है । उसकी कल्पनानिशित दृष्टि उनके भौतिक गोल को कभी पुष्प के रूप में परिणत करती है, तो कभी प्रणयिनी के घर को दिपाने वाले दीपकों के रूप में बदल देती है । कभी उनमें उसे प्रेयसी के नेत्रों का आभास होता है तो दूसरे क्षण में वे उसे आकाश की नीली चुन्नी में सलमै बनकर दीखने लगते हैं । कवि की यह अंतर्दृष्टि ही, उसकी यह दृश्यमान जगत् पर मनचाहा रंग फेरने की शक्ति ही उसकी रचना में उसके व्यक्तित्व को कीलित कर देती है, यह विशुन्मयी त्वरित कल्पना-शक्ति ही उसे उसकी रचना में ला बैठाती है । 'दो और दो चार होते हैं' इसको सभी समान रूप से कहते हैं । उनके इस विचार और कथन पर उनका व्यक्तित्व नहीं मुद्रित होता । इसके विपरीत भावनाओं के क्षेत्र में दो व्यक्तियों का अनुभव कभी एक सा नहीं होता । ज्यों ही एक तत्त्व, विज्ञान के क्षेत्र से सरक भावना के क्षेत्र में पदार्पण करता है, त्यों ही उसके स्पर्शादि गुणों में एक वैचित्र्य आ जाता है, और इस वैचित्र्य का वर्णन करने वाले साहित्यिक को, इस काल्पनिक वैचित्र्य के निदर्शन का अवसर मिल जाने के कारण, अपने व्याख्यान पर अपने निज व्यक्तित्व की मुद्रित करने का संयोग मिल जाता है । विज्ञान की भाँति साहित्य कभी भी तत्त्वों को उनके प्रतीयमान रूप में हमारे संमुख नहीं रखता; वह उन पर कल्पना का मुलम्मा चढ़ा कर, उनको मनोराशियों से अमुरंजित करके किसी और ही, अन्ठे, अटपटे, चमत्कृत रूप में प्रस्तुत करता है; और जो साहित्यिक जितनी दक्षता, मध्यता, विशदता तथा व्यापकता के साथ इस वैचित्र्य को सपन्न करता है वह उतना ही अधिक और उतने ही अधिक रचिर रूप में अपनी रचना पर अपने व्यक्तित्व को अंकित किया करता है ।

स्मरण रहे, मनोवेगों को तरंगित करने की इस शक्ति में हमें उन

## साहित्य मीमांसा

और बहुत से उपकरणों की उपलब्धि होती है, जिन्हें हम किसी यथार्थ साहित्यिक रचना में पाया करते हैं। वैष्णु ध्यानस्थ के अनुसार जीवन को आलोचना को कविता कहते हैं। भले हा इस लक्षण में अस्पष्टता हो, किंतु यह सत्य है कि कविता, कवि द्वारा की गई जीवन की आलोचना है; यह कवि के मन पर अंकित होने वाले जीवन के वे सूक्ष्म प्रभाव हैं, जिन्हें आत्मसात् करके वह अपनी वाणी द्वारा दूसरों तक पहुँचाता है। किंतु कविता का यह लक्षण कविता तक ही परिम्रीमित न हो साहित्यमात्र पर; क्योंकि कविता के समान इतर साहित्य भी जीवन की समालोचना उसे रागमय वचनों में हमारे सम्मुख रखता है फलतः उक्त लक्षण परिष्कार करके हम कह सकते हैं कि साहित्य जीवन के प्रकाशित उसके व्याख्यान को कहते हैं। इस विषय में यह बात स्म- चाहिए कि मनोवेगों की तरंगित करने वाली शक्ति ही है, जो जीवन की व्याख्या करने में सफल बनाती है। क्योंकि जीवन— हमारे सम्मुख प्रपंचित है—वस्तुतः तथा तथ्यों का नहीं, हमारे अनुशासनो का भां नहीं, अतः हमारे मनोवेगों का संतान-तका अविच्छिन्न प्रसारमात्र है। मनोवेग ही हमारी दृष्ट्याओं उन्दी न हमारे क्रिया-कलाप को उत्पत्ति होता है। हमारे ही हमारे मनोवेग हैं, हमारे जीवनतन्त्रुओं की तकली हमारा वह साहित्य, जो एक साथ लेखक के मनोवेगों को पाठक के मनोवेगों की आशंलित करता है, हाँ, जीवन परमव अंकन है, उसका सबसे अधिक पते का, जोता

साहित्य के प्रसूत लक्षण के विषय में यह आपत्ति की जा सकती है कि यह आवश्यकता से अधिक संकुचित होने के कारण साहित्य और अभ्याप्ति दोष से दूषित है। हम यह मान भी लें कि इतिहास जिस किसी रचना में मनोवेगों को प्रणुदित करने की शक्ति हो, वह साहित्य है, क्या विपरीत रूप से हम यह भी कह सकते हैं कि जो भी रचना साहित्यपरमाक्ष है, उसमें मनोवेगों को त्वरित करने की शक्ति अनिवार्य रूप से रहनी चाहिए। सब जानते हैं कि इतिहास साहित्य के प्रधान अंगों में एक है। किन्तु इससे पाठक के मनोवेगों का प्रणुदन नहीं होता। यह तो जीवन-क्षेत्र में घटी हुई घटनावलियों का लेखाभास है; और साहित्य का उपयुक्त लक्षण इस पर नहीं घटता। फलतः साहित्य वा उक्त लक्षण वास्तव में कविता का लक्षण है, साहित्य-सामान्य का नहीं।

इस आक्षेप के उत्तर में हम यही कहेंगे कि जो भी रचना साहित्यिक है, उनमें मनोवेगों को आश्लेषित करने की शक्ति का होना अनिवार्य है। हम इतिहास को साहित्य उतनी सामा तक कहेंगे जहाँ तक कि वह अतीत घटनाओं की प्राप्ति करता हुआ भाँ हमारे मन की भावनाओं को गुरुगुदाता हो, हमारे मन में आनन्दमयी उपलब्धि-पुष्प मचा देता हो। इतिहास के वे अंश, जिनका एकमात्र लक्ष्य घटनावलियों की प्राप्ति करना है, साहित्य नहीं, अपितु कंठि लेखे मात्र हैं। ऐतिहासिक कलाकार का सप्रेमना या असफलता इस बात से परखी जाती है कि वह कहाँ तक इतिहास के उन गुरों को, अर्थात् सर्व घटनाओं की सम्पत्ता उनकी पूर्णता और उसकी अपनी पद्धत-सूक्ष्मता को—जिनका किसी भी इतिहास में होना अनिवार्यरूपेण आवश्यक है—प्रत्यक्ष के उन मनोवेगों के साथ प्रत्यक्ष प्रकट करता है, जो उसके द्वारा वर्णित घटनाओं के मूल कीड़ हैं,

और जो इच्छिष्ट, धीरेधीरे, सामान्य और असाधारण के बीच के समान, राज भी हमारी दूरदर्शनीयों में तरंगित हो रहे हैं। अपने इतिहास में जहाँ वे क्रांति पटनाओं की गुणवत्ता वृद्धिवादी सीमा तक है, वहाँ हमें न पटनाओं की उर्वर परतों में प्रगति हुए मनुष्यों और उनमें रहे तारों के मोड़ों की सीमा पड़ते हैं। और जहाँ हमें सामान्य को पढ़ते हुए राम-नामक तथा दशरथ-कैकेयी के ऊपर पढ़ने वाली रोम-दशरथ ज्ञाओं का फिर में दर्शन होता है, वहाँ हमें साथ ही असाधारण दशरथ, उमरों प्राणविरा महीनों कैकेयी के हाथों प्राण-पनेक निवर्तने दोलते हैं। और यह जानकर कि उन समय दशरथ के मानर उठने वाली दंतुद शीघ्र और उसके रोम-रोम की मालने वाला सुनयलाकाओं में हम कभी विष मकते हैं, हमारी छाँसी में सावन भर आता है और हम मीक के साथ एकरवर हो नियतिवद्धा को धिक्कारने लगते हैं। जितना तक एक इतिहासकार अतीत पटनाओं को पढ़ाने वाले देव-त्यों के साथ हमारा तादात्म्य संबंध स्थापित करेंगे हमें फिर से, इस औरविजय में विहित रहने पर भी, अतीत के क्षेत्र में सुमा-किरा कर हँसा रक्खा सकता है, उसी सीमा तक उसके इतिहास को हम साहित्य के से विभूषित करेंगे।

रूपा की गई विवेचना से यह बात स्पष्ट हो जाती है कि जिस प्रकार विज्ञान और साहित्य में मौलिक भेद है उसी प्रकार साहित्य और वैज्ञानिक तथा साहित्यिक पुस्तकों के स्वभाव में भी विज्ञान अंतर है। किन्तु जिस प्रकार कला तथा ललित कलाओं में अन्तर होने पर भी मौलिक समानता है, उसी प्रकार साहित्य में विज्ञान और विज्ञान में साहित्यांश का होना संभव तथा बाध्यनीय है। विज्ञान और साहित्य के भेद को दर्शाने के लिए हम ने फूल का

उदाहरण देते हुए बताया था कि एक वनस्पतिशास्त्री की चर्मचक्षु पुष्प के पटल, पराग, बीधे और उसकी शाखाप्रशाखाओं के साथ होने वाले उसके संघर्ष, उसके जन्म, रिपति, भंग तथा पुनरुत्पत्ति की भौतिक प्रक्रिया के मौखिक विवेचना तथा विश्लेषण में ही म्यात होकर शांत हो जाती है, जब कि एक कवि की निर्माणमयी अंतर्दृष्टि उस प्रसून को देख उसकी सत्ता के मूल में पैठती और वहाँ से उसके जीवन के चरम सार सौंदर्य को पीकर बाहर उमरती है। कवि के काल्पनिक चित्रपट पर खड़े हो उस प्रसून के पटल और पराग शतधा मुखरित हो उठते हैं और उसे उन सब मध्यमावनाओं का संदेश देते हैं जिनके लिए उसका हृदय प्रतिफल लालायित रहता आया है। वैज्ञानिक की बुद्धि में प्रसून के पटल और पराग निर्जीव बन कर आए थे, वही कवि के क्षेत्र में पहुँच सञ्जीव बनकर फड़क जाते हैं और उनमें उसी सौरभमयरे सौंदर्य को उपलब्धि होती है, जो उसे बालक के हुतलाते ओठों पर मिलता है, जो उसे तापस बालाओं के क्षिप्त में प्राप्त होता है और जो ध्यानपूर्वक देखने पर सरिता, सागर तथा अंबरतल में खुले हाथों बिलरा दीख पड़ता है। विज्ञान का संबन्ध निर्जीव पदार्थों के निर्जीव विश्लेषण से है; साहित्य का संबन्ध निर्जीव पदार्थों में भी जीवन का उद्बोधन करके उनके साथ कवि और

## साहित्यमीमांसा

संतु स्वरा के साथ प्रेषित होने लगते हैं। इनमें संशय नहीं कि संगीत  
 नाट्यिक साहित्यों भिन्न-भिन्न प्रकार की भावनाओं को उद्बुद्ध कर  
 लक्षणा द्वारा किसी सीमा तक विचारों को भी जन्म देती है; किन्तु  
 चार, बुद्धि से उत्पन्न हुए ये तत्त्व प्रामाण्य-निश्चित तथा अनिर्धारित  
 हैं। किन्तु एक प्रवीण संगीतज्ञ अपने नाद में लयवित्र लड़े  
 के अथवा अपने संगीत में कविता को मिलाकर संगीतबद्ध लक्षणाओं  
 यथासंभव निश्चित तथा निर्धारित रूप देकर संगीत के प्रभाव  
 घनता उत्पन्न कर सकता है। परन्तु यह सब होने पर भी संगीत का  
 प्रत्यक्ष प्रभाव भोता की भावनाओं पर पड़ता है, उसके किसी संकलित  
 अनुभवविशेष पर नहीं। सामान्यतः संगीत के प्रभाव में पूरी पूरी घनता  
 और सांद्रता तब आती है, जब उसमें किसी अन्य तत्व का, अर्थात्  
 वागात्मक कविता आदि का, संकलन न हो, जैसे वादित्त मवन में नादित्त  
 होते हुए वादों के स्वर में अथवा भोता के लिए अपरिचित भाषा में  
 गाने वाले गायक की तान में। यह सब होने पर भी मानना पड़ेगा कि  
 संगीत का प्रत्यक्ष प्रभाव भावनाओं पर पड़ता है, विचार आदि पर नहीं।  
 संक्षेप में हम कह सकते हैं कि संगीत वह नाद अथवा भाषा है, जिसमें  
 भाव अत्यंत स्वाभाविक रीति से मुखरित होते और धाता व  
 ममवेदना तथा भावनाओं को उद्बुद्ध करते हैं। वस्तुतः देखा जाय  
 भावना के वे सभी स्वतःप्रवर्तित प्रकाशन, जो उत्कट होने पर भाषा  
 के बश से बाहर नहीं होते, संगीत के समान हैं; और इस दृष्टि से वे  
 पर हास्य, रोदन, आकारण, उद्घोषण तथा चमक कर किए गए बातों  
 इन सब में बड़ी लय, ताल तथा बलन हैं, जो संगीत में पाए जाते हैं।  
 प्रत्यक्षरूपेण मनोवेगों को लहरित करने वाले संगीत का प्रभाव और  
 भावों के प्रभाव से बड़ी अधिक घन तथा उत्कट होने पर भी

समान विरजोदी न होकर, अल्प समय में ही बस हो जाता है; और जहाँ अन्य कलाओं का प्रभाव भावना के साथ साथ विचार पर भी पड़ता है, वहाँ संगीत का प्रभाव भावना के क्षेत्र में परिसीमित रहता है; और यही कारण है कि संगीत का हमारे तर्कोद्देशित जातिविक जीवन पर वह प्रभाव नहीं पड़ता जो अन्य ललित कलाओं का पड़ता है।

हाँ, हम कह रहे थे कि एकांततः भावनाओं को प्रणुदित करने की शक्ति साहित्य का एकमात्र संगीत में है। रंग रूप के आधार पर खड़ी होने वाली वास्तुकला और चित्रकला में भाँ यह बात नहीं देखा जाती। वे अपना लक्ष्य-सिद्धि के लिए हमारे सम्मुख मूर्त के मूर्त प्रतीक उपस्थित करते हैं, जिन्हें हम अपनी बुद्धि से आत्मशुद्ध करते और तिनका हमारी अनुभूति में निहित भावनाओं के साथ संबंध रहता है। प्रतिमा और चित्र में एक ऐसा बात होती है जो संगीत में नहीं मिलती। फिर साहित्य तो विशेषतः किंचित् निर्धारित हुए बौद्धिक तत्वों अर्थात् विचारों द्वारा व्यापृत होता है। भावनाओं के प्रति होने वाली साहित्य की अपील अनिवार्य रूप से अप्रत्यक्ष होती है। वास्तुकला, मूर्तिकला तथा चित्रकला को नाई साहित्य में भाँ यह अपील पाठक की बुद्धि के सम्मुख द्रव्यविशेष, व्यक्तिविशेष तथा घटनाविशेष प्रस्तुत करके ही की जाती है, और वह शक्ति जिसके द्वारा इस प्रक्रिया की निष्पत्ति होती है, कल्पना है। भावनाओं को तरंगित करने वाली इस शक्ति का साहित्य में होना अत्यावश्यक है।

इसके साथ ही साहित्य-समीक्षण में हमें बुद्धि के साथ संबंध रखने वाले एक और तत्व पर ध्यान देना उचित है, जो सब प्रकार के साहित्य में लेखों की आधारशिला है और जिसे हम सत्य अथवा तथ्य के नाम से पुकारा करते हैं। साहित्य की कतिपय विधाओं



होना का तो भय ही गण्य होता है और उसी की याद यादगिर है। परिनिष्ठा में उनके प्रामाण्य की इतिमत्ता होती है। उदाहरण के लिए, हम एक ऐतिहासिक पुस्तक की गरिमा को हम कसौटी पर नहीं लायेंगे कि उसने हमारी भावनाओं को कहाँ तक उत्तुङ्ग किया है, अपितु उसने हमारे कल्पना-जगत् को कहाँ तक सुगम बना दिया है; इतिहास के भरण को हम हम मारदंड में परगने हैं कि उसमें संपूर्णता, परिपूर्णता, पञ्चमहा-भूतना और उनमें निर्माणकता कहाँ तक सम्मिलित हो पाए है। साहित्य की इतर विधाओं के सौष्ठव को इदगन करने के लिए भी हम उनके आधारभूत भाव अथवा तथ्य के मारदंड में ही काम लेंगे; और भाव की हम धार कसौटी के महत्व को पहचान लेने पर हमें कविता का उत्कर्ष भी कवि के काव्यनिक जगत् के मूल में संनिहित एक सहर में ही ढील पड़ेगा। क्योंकि हम जानते हैं कि बौद्धिक तत्त्व अर्थात् विचार के उचित मात्रा में न रहने पर हमारे उत्कट मनोवेग क्रोध, मात्सर्य तथा इसी प्रकार के अन्य उग्र रूपों में परिवर्तित हो जाते और हमारे अतर्गत त्वरित मनोवेग भावुकता अथवा चिड़चिड़ेपन में बदल जाते हैं। अतः देह अस्वस्थ अथवा अतः सत्य अस्वस्थ भावनाओं का जन्मदाना है और हमारे जीवन के मूलभूत विचारों में जब तक किसी महान् आदर्श का उदयान नहीं होता तब तक हमारे अन्तःकरण में सद्दि तथा बलवती भावनाओं का विकास भी नहीं हो पाता। अतः में किसी भी साहित्य-रचना के सौष्ठव को परखने में हमें उसकी रचना-शैली पर भी ध्यान देना होगा। भावना, कल्पना और विचार इन सभी का प्रकाशन भाषा द्वारा होता है। यदि साहित्य का प्रतिपादक विषय उसका आत्मा है तो उसका प्रतिपादक, अर्थात् भाषा उसका शरीर है। आत्मा के परिनिष्ठित

तथा परिपूर्ण होने पर भी यदि उसके व्यापार का केन्द्र-शरीर भग्न अथवा बरु हुआ तो उसके द्वारा आत्मा का उचित प्रकाशन असंभव है। ठीक यही बात साहित्य के विषय में कही जा सकती है। क्योंकि मनोवेगों के प्रति स्पासी अनील करने की शक्ति—जिसे हमने साहित्य का सर्वस्व माना है—वहाँ विषय की रसयत्ता पर निर्भर है, यहाँ वह, उस विषय को किस प्रकार से कहा गया है, इस पर भी बहुत कुछ अवलंबित है।

इस प्रकार किसी भी साहित्यिक रचना के सौष्ठव को परखने के लिए हमें उसकी अंगीभूत इन चार बातों पर ध्यान देना चाहिए—

१. भावना अथवा रागात्मक तत्त्व, जो हमारे सङ्घर्ष के अनुसार साहित्य का सर्वप्रथम परिच्छेद गुण है। साहित्य की आदर्श रचनाओं का प्रिय भावनाओं को स्फुरित करना होता है तो उसकी सामान्य रचना अर्थात् इतिहास आदि में वह किसी प्रिय-विशेष की उपलब्धि का एक साधन बनकर आता है।

२. कल्पनान्तर—अर्थात् मन में किसी विषय का चित्र अंकित करने की शक्ति, जिसे कवि अपनी रचना में संपुटित करके पाठकों के हृदय-चक्षु के संमुख भी वैसा ही चित्र उपस्थित करने का प्रयत्न करता है, और जिसके अभाव में भावना अथवा रागात्मक तत्त्व की परिनिष्ठा नहीं हो पाती।

३. शुद्धित्व—अर्थात् वे विचार, जिन्हें एक लेखक या कवि अपने विषय-प्रतिपादन में प्रयुक्त और अपनी कविता में अभिव्यक्त करता है और जो संगीत के अतिरिक्त और सभी कलाओं के आधारभूत हैं। साहित्य की सभी उपदेशपरक अथवा प्रबोधक रचनाओं में इस तत्त्व की प्रधानता होती है; क्योंकि यह उस अर्थ की पूर्ति करता है जिसके उद्देश्य से इस प्रकार की पुस्तकें लिखी जाती हैं।

४. रचनाशैली—जो कि स्वयं एक उद्देश्य नहीं, अविष्ट हमारे भावों

...के प्रभावों के कारण प्रयुक्त जायगी में न रहे ।

र के मदों में वाष्पाय रीति से उन तत्वों का निरर्थकन कराया गया  
में साहित्य की निष्पत्ति होती है । इन तत्वों को भलीभाँति समझ  
हमारे निरुपेक्ष-साहित्याचार्यों द्वारा ही गई साहित्य की परिभाषा  
ही जाती है ।

श्रुत के महित शब्द का अर्थ है साध और उसमें भावनात्मक  
प्रत्यक्ष जोड़ देने पर साहित्य शब्द की सिद्धि होती है;  
त्रिगुण आशय होता है, गमन्यत्व, साहचर्य, अर्थात् दो  
तत्वों की गहचरी मिला । साहित्य पर विचार करते समय  
चुके हैं कि उसकी प्रमुख वृत्ति हमारे मनोवेगों को तरंगित  
, और मनोवेगों के तरंगित होने पर हमारा बाह्य जगत् के साथ  
तत्त्वक संबंध स्थापित होता है जो अपनी चरमकोटि पर पहुँच कर  
के साथ हमारा ऐक्य स्थापित कर देता है । इस अनुमाप्य और  
के तादात्म्य की ही रस कहते हैं और इस रस वाले पाक्ष्य को  
साहित्य-शास्त्रियों ने काव्य अर्थात् साहित्य कहा है ।

तत्त्व से उद्भूत होने वाले ऐक्य को हम दूसरे प्रकार से भी व्यक्त  
कर सकते हैं । प्रत्येक साहित्यिक रचना में हमें दो तत्व  
दीख पड़ते हैं: एक अर्थ और दूसरा शब्द । यह भी पहले  
कहा जा चुका है कि साहित्य-दर्शन में और सामान्य अथवा  
दर्शन में मौलिक भेद है । सामान्य जन तथा वनस्पतिशास्त्री एक  
को उसके पटल और पराग के समवाय के रूप में देखते हैं, जब  
उसके पटल तथा पराग को, कल्पना के द्वारा, किसी और ही रूप  
में देखा-सा, कुछ मुसकराता-सा, कुछ कहता और बुलाता-सा देखता  
। वह दृश्यमान पदार्थों को, उनके प्रतीयमान रूप में नहीं, अपितु

उस प्रतीयमान के मूल में निहित सत्, चित् और आनन्द के रूप में देखता है। जिस प्रकार एक कवि का पुष्पदर्शन वैज्ञानिकों के पुष्पदर्शन से भिन्न प्रकार का है, इसी प्रकार उस दर्शन को निष्पन्न कराने वाले अर्थ और शब्द भी उसके सामान्य पुरुषों के माने हुए अर्थ और शब्द से भिन्न प्रकार के होते हैं। सामान्यजनों की दृष्टि में शब्द और अर्थ दो भिन्न भिन्न पदार्थ हैं। इन लोगों के मत में शब्द विनाशी वर्णों की एक शृंखला है, जो उच्चरित होते ही अपनी वर्यरूप कड़ियों के साथ नष्ट हो जाती है। दूसरा ओर वेदांतियों के मत में शब्द एक अविनाशी ध्वनि है, जिसे स्फोट कहा जाता है, और जो वर्णों की शृंखला के द्वारा अभिव्यक्त होती है। अपने अभिव्यंजक वर्णों के चर होने पर भी वह मूलरूपेण अक्षर और अविनाशी रहता है। दूसरी ओर अर्थ भी व्यक्तिरूपेण नष्ट होता हुआ भी, परिणाम, परंपरा अथवा अपने मूलमूल तत्त्व के रूप में अव्यय और अविनाशी है। दूसरे शब्दों में सामान्य जनो द्वारा प्रयुक्त हुआ “प्रसून” शब्द और उसका वह दृश्यमान अर्थ दोनों अनित्य हैं, एक सुना जाकर शून्य में विला गया और दूसरा देखा जाकर कतिपय दिनों में भड़ गया। किंतु कालिदास के द्वारा प्रयुक्त हुआ “प्रसून” शब्द और उसको कल्पनाभरित आँखों द्वारा देखा गया प्रसून तत्त्व, अपने प्रतीकरूप के भड़ जाने पर भी, सदा एकरस बना रहता है, वह अपने स्थूल प्रतीक के रूप में न रहने पर भी सदा हरा-भरा रहता है और कवि को दीक्षा करता है। वर, अनित्य वर्णों के द्वारा नित्य स्फोट को और अनित्य प्रतीकों के द्वारा नित्य मौलिक तत्त्व को परस्पर संबद्ध करना और उन्हें उस रसमय रूप में पाठकों के संमुख रखना ही साहित्य अर्थात् साहचर्य-स्थापक रचनाओं का प्रमुख लक्ष्य है।

साहित्य की इसी रहस्यमय प्रक्रिया को ध्यान में रखकर ध्वन्यालोककार ने लिखा है:—

अपारे काव्य-संसारे कविरेव प्रजापतिः ।

यथास्मै रोचते विश्वं तथेदं परिवर्तते ॥

अर्थात् काव्यरूपी जो अनन्त जगत् है; उसमें कवि ही प्रजापति है— उस जगत् का सृष्टिकर्ता वही है । उसे जिस प्रकार का जगत् रुचता है, इस जगत् को उसी प्रकार में बदल जाना पड़ता है ।

यस जगत् का दीखने वाले प्रकार से, कवि को रुचने वाले प्रकार में बदल जाना ही साहित्य का सार है; और इसी प्रक्रिया को पिछले आचार्यों ने रस आदि के नाम से पुकारा है । इस रस तक पहुँचने के लिए अग्निपुराण, दंडी, रदट, आनन्दवर्धनाचार्य, मम्मट, वाग्भट, वायूपरवर्ष, विश्वनाथ तथा पंडितराज जगन्नाथ को अनेक पाटियाँ तै करनी पड़ी हैं; इनमें धुमना हमारे लिए न तो उचित है और न आवश्यक ही ।

साहित्य के तत्त्व नामक प्रकरण में हम बतायेंगे कि रस की निष्पत्ति विभाव, अनुभाव, संचारी भाव तथा स्थायी भावों से होती साहित्य और भाव है । किंतु वह कौन सी प्रक्रिया है, जिससे इन चार उप-करणों द्वारा रस की निष्पत्ति होती है और इस सामग्री से रस का क्या संबंध है, इस प्रश्न का उत्तर मट्ट कोट्टट ने उत्पत्तिवाद से दिया है और शृङ्ग ने अनुमितिवाद से । दोनों के उत्तरों से असंतुष्ट हो भट्टनाथक ने अपना भुक्ति-वाद पलाया । आचार्यों की तृप्ति इसमें भी न हुई और अभिनवगुप्त ने पहले सब मतों का खंडन करके अभिव्यक्तिवाद की स्थापना की । आगे चलकर किंचित् परिष्कार के साथ आचार्यों ने इसी मत को स्वीकार किया ।

स्पष्ट ही है कि साहित्य के मार्मिक तत्त्व अर्थात् रस के मर्मांगी हृदय पर लेने पर, और यह जान लेने पर कि यह तत्त्व विनाशनी नहीं, अग्नि सारक है, यह समझ लेना महज हो जाता है कि इसे उत्पन्न होने बाधा न करके अभिव्यक्त होने वाला करना अधिक मुक्ति-मुक्त है और

प्रतिबिम्बित होने पर, क्योंकि यह रसरूप है, इस लिए इसकी मुक्ति अर्थात् वर्धना भी एक स्वाभाविक बात है। इन मतों के गड़बड़-भाला में न पड़ हमें इस बात पर ध्यान देना चाहिए कि साहित्य के पार्श्वात्य लक्षणों की भाँति उसके पौरस्त्य लक्षणों में भी उसके आनन्दोत्पादन-रूप पक्ष पर अधिक बल दिया गया है, और उसे शान्तोत्पादन अथवा प्रचार के कार्य से दूर रखा गया है। हमारे आचार्यों के अनुसार भी साहित्य के लिए सब से अधिक आवश्यक बात यह है कि वह अपने विषय तथा रचना-शैली से पढ़ने तथा सुनने वालों के हृदय में उस अखण्ड आनन्द का प्रवाह बहावे जो रसानुभव अथवा रसपरिपाक से उत्पन्न होता है। दूसरे शब्दों में हम कह सकते हैं कि काव्य वह है जो हृदय में अलौकिक आनन्द या चमत्कार की सृष्टि करे। इस प्रकार हम देखते हैं कि साहित्य अथवा काव्य के पार्श्वात्य तथा भारतीय दोनों ही लक्षणों में, उसके द्वारा मनोवेगों के प्रति की जाने वाली अपील पर, जिसे हम रस-निष्पत्ति अथवा जीवन के साथ रागात्मक सम्बन्ध-स्थापन के नाम से भी पुकारा करते हैं—सब से अधिक बल दिया गया है।

## साहित्य के तत्त्व

साहित्य की परिभाषा पर विचार करते हुए

साहित्य के भाव-साहित्य उन रचनाओं का नाम है, जो ओता अथवा तब और कला-पक्ष पाठक के मनोवेगों को तरंगित करती हों। और यद्यपि जिस प्रकार प्रतिमा में उसकी सामग्री और निर्माण-कला का ऐक्य हो जाने के कारण दोनों को छूयक् नहीं किया जा सकता, उसी प्रकार साहित्य में भी शब्द और अर्थ को छूयक् करना, साहित्य का स्वत्व

नष्ट कर देना है, तथापि तत्वादबोध की सुविधा के लिए हम साहित्य।  
उसके भाव-पक्ष तथा कला-पक्ष इन दो भागों में विभक्त कर उन पर विचार  
करेंगे।

कहना न होगा इन दोनों पक्षों में भाव-पक्ष का प्रधानता है और  
सावधान के विषय कला-पक्ष उसके प्रकारान्तरण या उसकी आत्माभिम्यक्ति  
में कठिनाता में सहायक होने के कारण किसी सीमा तक गौण है।  
और क्योंकि साहित्य का प्रमुख द्येय मनुष्य के आंतरिक  
याह जगत् को कल्पना-पट पर चित्रित करना है; इस लिए जिस प्रकार  
य का वह जगत् अपनी बहुमुखता, बहुरूपिता तथा विविधता के कारण  
रूप से बुद्धिगम्य नहीं है, उसी प्रकार उसके व्याख्यान-रूप साहित्य के  
पक्ष का सम्यक् निदर्शन भा मुतरां दुरूह तथा कठिन है। चराचर विध  
यित जन्तुओं की चित्त-वृत्ति का तो कहना ही क्या, स्वयं एक व्यक्ति  
वृत्ति भी सदा एक-सी नहीं रहती; और उसकी चित्त-वृत्तियों से  
होने वाला क्रियाकलाप जितना ही विविध होता है, उतना ही वह  
वाह्य होता जाता है। साहित्य के भाव-पक्ष को सम्यक् प्रदर्शित करने  
कार की अनेक कठिनाइयाँ हैं।

प्रकार मनुष्य में अनादिकाल से भाषा द्वारा अपने अन्तरात्मा  
को और अपने साथ संबद्ध हुए इस चराचर विश्व को  
प्रकाशित करने की इच्छा बलवत्ता रहती आई है, उसी  
प्रकार उसमें सौंदर्य-वृत्ति के निहित होने के कारण अपनी  
भाँति के उपायों द्वारा चमत्कृत करने को प्रवृत्ति भी अनादि  
रहती आई है। साहित्य-कला का मूल भाषा को चमत्कृत करने  
निहित है; और साहित्य-शास्त्रियों ने इस आदर्श को अनेक  
वृद्ध करते हुए चमत्कार के अगणित रूपों का वर्गीकरण किया

और साथ ही उनके लक्षण भी किए हैं। भाषा की गति या प्रवाह, वाक्यों में उचित उठ-बैठ, शब्दों की सांख्यिक तथा व्यंजनामूलक शक्तियों का सुचित प्रयोग, ये बातें कलापक्ष के विकास में प्रमुख सीढ़ियाँ हैं और इनका विस्तृत विवरण ही अलंकार-शास्त्रों तथा लक्षण-ग्रंथों का प्रतिपाद्य विषय है। प्रस्तुत प्रकरण में हम संक्षेप से साहित्य के भाव-पक्ष और कला-पक्ष का रेखांक करने वाले तत्त्वों पर विचार करेंगे।

साहित्य का लक्षण करते हुए हमने यह भी लिखा था कि प्रत्येक साहित्यिक रचना की भित्ति उसके भाव-पक्ष में अनिवार्यरूप से दृष्टिमोचर होने वाले तीन तत्त्व अर्थात् भावतत्त्व (= रागात्मक तत्त्व), कल्पनातत्त्व और बुद्धितत्त्व पर टिकी होती है। इसमें से एक का अभाव होने पर भी साहित्य का भाव-पक्ष बिगड़ जाता है और उसमें संपन्न होने वाले रस की भुक्ति चारुरूप से ही हो पाती है। अब हम इन तीनों तत्त्वों में से पहले तत्त्व अर्थात् कल्पना-तत्त्व पर विचार करेंगे।

## (१) कल्पनातत्त्व

पहले कहा जा चुका है कि साहित्य उस रचना को कहते हैं जो ओंता अथवा द्रष्टा के मनोवेगों को तरंगित करे। यहाँ इस प्रश्न का होना स्वाभाविक है कि यह कौन सा उपाय है जिसके द्वारा एक साहित्यिक, ओंता या द्रष्टा के मन में ओंता अथवा मनोवेगों की तरंगें प्रवाहित करता है। किस प्रकार एक कवि, लेखक, उपन्यासकार अथवा चतुर आख्यायिका-लेखक हमारी भावनाओं को स्फुरित कर हमारे मुख से “वाह वाह” कहा सकता है।

निःसंदेह यह काम केवल भावनाओं के विषय में कुछ कहने सुनने से



नहीं हो सकता। हर्ष, विषाद, प्रेम और क्रोध आदि भावनाओं के विषय कितनी भी बाद-बिबाद क्यों न किया जाय, उससे भोता अथवा द्रष्टा के मन में किसी प्रकार की तरंगें नहीं उत्पन्न हो सकती। इसमें संशय नहीं कि आत्म-संमान स्वदेश-प्रेम तथा कीर्ति आदि पर बल देने वाली वस्तुता आदि को सुन कर भोता के मन में और भावनाएँ जाग्रत हो जाती हैं, किन्तु भावनाओं के इस जागरण में और साहित्य को पढ़ अथवा नाटक को देखकर उत्पन्न हुई भावना-तरंगों में बहुत बड़ा भेद है।

अब यहाँ यह पूछा जा सकता है कि यदि एक कलाकार भावनाओं के विषय में वार्तालाप करके अथवा स्वयं उनकी अनुभूति करके भी भोता अथवा द्रष्टा के मन में मनोवेगों को नहीं संमुख मूर्त द्रव्य तरंगित कर सकता, तो फिर वह इस काम को करता उपस्थित करके कैसे है! इसका उत्तर होगा कि वह इस काम की निष्ठा उसके मनोवेगों को भोता अथवा द्रष्टा को उसके मनोवेगों को तरंगित कर तरंगित करता है याले तथ्य और घटनाएँ दिखाकर करता है। सब जानते हैं कि केवल मूर्त द्रव्य ही हमारी भावनाओं पर अपना प्रभाव डाल सकते हैं। जब तक हम किसी तथ्य को मूर्त रूप में अपनी आँखों से नहीं देख लेते तब तक हमारे मन में भावना का लहरें नहीं उठती। हमने समाचार-पत्र में पढ़ा है कि जर्मन नौसैनिकों ने अंग्रेजों प्रति अंगी जहाज़ 'हुड' को डुबो दिया है। उस पर काम करने वाले नौ सैनिक भी उसी के साथ सदा के लिए समुद्र में सो गये। किन्तु इस को पढ़कर हमारे मन में भावनाओं की तरंगें नहीं उठती, और जहाँ किसी प्रकार का परिवर्तन नहीं होता। दूसरी ओर जब वे रामचरितमानस में कैपेयी द्वारा घोमे में मत्ताए गए बाघों वन में प्रस्थापित किए राम के विषोग में विषाग

ते हैं, जब हमारा मन उत्कट करणा से प्रोत्साहित हो जाता है और हम  
 ने आप को भूल जाते हैं। इस भेद का कारण यह है कि समाचार-पत्र  
 संग्रहक ने हमें 'दृष्ट' के विषय में केवल समाचार मुनाया है; उसने  
 को हमारा आँखों के आगे नहीं रक्खा; उसने उस विशाल उद्देशित  
 को भी हमारे सम्मुख नहीं रक्खा; उसने उस विशालकाय अज्ञान  
 और उस पर सोने, बैठने, भोजन करने और नाचने वाले सैनिकों के  
 दर्शन नहीं कराए; संक्षेप में उसने उस अज्ञान को हमारे सामने नहीं  
 लाया। फलतः हम पर इनमें से किसी भी घटना का इतिवृत्त भी प्रभाव  
 नहीं पड़ा। दूसरी ओर महाकवि दुर्लभशाय हमें दशरथ-विलाप और उनके  
 मन का समाचार नहीं मुनाते, वे तो उन सब स्थितियों और उन सब  
 नायकों की अपना कल्पना की तुलिका से पुनर्जीवित करके हमारे सामने ला  
 कर देते हैं, हम अपनी आँखों के सामने इक्ष्वाकु-कुलावतंस, धनुरवती राजा  
 करण को पुत्र-विश्रांति में ध्वस्त होता देखते हैं; हम यह सब काम उसकी  
 लज्जा-प्रिया मन्त्रिणी कैकेयी के हाथों सम्पन्न होता देखते हैं; और नियतियही  
 इस अचंड तांडव को देख हमारी आँखें सजल हो जाती हैं और हमारा मन  
 सादनवर्धित हो उठता है। जिस प्रकार एक चित्रकार अपनी कल्पना के  
 द्वारा निर्जीव बिंदुओं से बनी रेखाओं के रूप में आज में सहस्रो वर्ष पहले  
 श्रीराम को परिणद्ध करके हमें उनके दर्शन करा देता है—और हम  
 उस अवाक् चित्र में श्रीराम की अमित गरिमा को मुखरित होता देख बाष्प-  
 दग्ध हो उठते हैं—उसी प्रकार कवि अपनी कल्पनाशक्ति के द्वारा आज  
 सहस्रो वर्ष पूर्व हुए श्रीराम को अपनी मंत्रमयी माया के छंदों में मूर्ति-  
 मन् करके हमारे संमुख उपस्थित कर देता है। अतीत को वर्तमान में,  
 तथ्य को तथ्य में परिचित को अपरिचित में और अमूर्त को मूर्त  
 में परिणत कर देने में ही एक कलाकार की कलावृत्ति है। संमुख

## साहित्यमीमांसा

संज्ञित कलाओं की तुलना इन पुष्पादिनी शक्ति की गरिमा पर निर्भर है। इसी शक्ति को हम कल्पना के नाम से पुकारते हैं।

भारतीय वैशाखरात्रि में कल्पना शब्द की व्युत्पत्ति स्वनायक कनक धातु से करके इसके अर्थ की संक्षिप्त परिभाषा की और संकेत दिया है। हमारे दर्शनाचार्य वेदभिरौ ने इस बहु-रूपी नामकल्पमय शब्द को मांगने। आभा की कल्पना का ज्ञान बना कर कल्पना की गरिमा को और भी सुन्दर बनाया है। शब्द ने इस कल्पना को भी कल्पना

अथवा माया बनाकर इतने की दुविधा को समूल-दूतकारने हुए इसको महिमा तो पहले से बढ़ी अधिक रहस्यमय बना दिया है। इसी रहस्य का रहस्य के लो में हम यो व्यक्त कर सकते हैं "कल्पनाशक्तिका सार सुतरां रहस्यमय या अर्थानां नीति है; यह केवल अपने परिणाम रूप में ही जाना जाती है"।

दार्शनिक क्षेत्र को छोड़ जब हम साहित्यिक क्षेत्र में आ कल्पना के विषय में विचार करते हैं, तब यहाँ भी हमें उसकी गरिमा संभार बनकर दृष्टिगोचर होता है। हम कहते हैं कि अमुक कवि अथवा उपन्यासकार ने अमुक पात्र की रचना की है। उसने अमुक-अमुक पुरुष तथा स्त्री-चरित्रों का निर्माण किया है। इसमें संशय नहीं कि

उनके कोई भी अंश ऐसे नहीं, जिनको कवि ने उनके धृक्-धृक् रूप में न देखा हो; उसने इन पात्रों की भिन्न-भिन्न विशेषताओं को धृक् रूप में बहुत बार देखा है, किंतु उसके द्वारा उद्भावित का गई तत्वों की समष्टि, उनका एक जगह उसकी रचना के रूप में होना, सुतरां एक नई वस्तु है। हम कह सकते हैं कि काब्रिदास द्वारा शकुन्तला पहले कभी नहीं जन्मी थी, और न उनके द्वारा उत्पत्ति

दुष्यंत राजा ही पहले कभी जन्मे थे। इन दोनों की कालिदास ने स्वयं रचना की है। साथ ही हम यह भी कहेंगे कि एक कवि अथवा नाट्यकार अपने पात्रों को विचार, विश्लेषण तथा अनुशीलन की प्रक्रिया के द्वारा नहीं रचता; यह सरणि तो एक दार्शनिक की हुआ करता है। कवि के समुल्ल तो उसके पात्र स्वयं आ खड़े होते हैं। नाट्यकार अपने पात्रों को, उन मूर्त आदर्शों को, जिन्हें उसने अपनी कल्पना के गर्भ से सजीव निकाला है, अपने समुल्ल स्पर्धित होता देखता है। जिस प्रकार अपने बत्स को देख दुधारू धेनु रोम रोम में प्रफुल्लित हो पावस जाती है, इसी प्रकार कवि पर प्रसन्न हो उसकी प्रतिभा पावस जाता है और उसके रचे सजीव काल्पनिक जगत् के रूप में प्रवाहित हो निकलता है। हम ने अभी कहा था कि कालिदास द्वारा रचे गए दुष्यंत और शकुन्तला पहले कभी नहीं जन्मे थे; इनकी रचना स्वयं कालिदास ने की है। असत् में से सत् का उत्पन्न करने की इसी प्रक्रिया का नाम कल्पना है।

किंतु हम जानते हैं कि सत् की उत्पत्ति असत् में से असंभव है। जिस प्रकार सत् वस्तु की असत् में परिणति असंभव है वस्तुना में असत् उसी प्रकार असत् से सत् का विकास भी असंभव है। से सत् की उत्पत्ति किंतु इसी नियम के आधार पर हम यह भी कहेंगे कि कैसे होता है। हमारी इंद्रियों का अर्थ के साथ संनिकर्ष होने पर जिन शान-तन्त्रों की उत्पत्ति होती है, वे विकास में भी उत्पत्ति

अनुसार हमारी आत्मा—या मन, इन अगणित ज्ञान-तन्तुओं का अमि  
 भंडार ठहरता है। अपने भीतर निहित हुए अगणित ज्ञान-बिंदुओं के इ  
 उर्वर ऊर्ध्व को जनसामान्य नहीं देख सकते; किंतु अपेतमल कुशाग्रदृष्टि  
 को इसका भान सदा होता रहता है। फलतः एक कवि का अंतर्ज्ञान अमि  
 ज्ञान का भंडार होता है। वह अपने भीतर विहित रहे ज्ञान की समष्टि से  
 सत्य होने वाली दिव्य दृष्टि से सदा उद्भासित रहा करता है। हमारी  
 ज्ञानावभासित आत्माग्नि में से अखंडरूपेण निकलने वाले ज्ञानस्फुलिंगों में  
 से प्रत्येक कण व्यष्टिरूपेण एक होने पर भी, अपने स्रोतभूत आत्मा से अभिन्न  
 होने के कारण—जो स्वयं अगणित ज्ञानस्फुलिंगों का समवायमात्र है—  
 समष्टिरूपेण सभी ज्ञानस्फुलिंगों का सूक्ष्म रूप है। इस प्रकार अनुशीलन करने  
 पर हमें चिद्रूप आत्मा के क्षेत्र में समष्टि में व्यष्टि के और व्यष्टि में समष्टि  
 के अत्यंत ही रुचिर दर्शन प्राप्त होते हैं। इसके साथ ही बाह्य जगत् में भी  
 हम इसी प्रकार की प्रक्रिया को काम करती हुई देखते हैं। विश्व का  
 प्रत्येक कण, काल का प्रत्येक क्षण, और क्रिया का प्रत्येक स्पंदन हमें  
 वर्णनातीत स्वरा के साथ कहीं से आता और कहीं जाता दिखाई पड़ता  
 है। वहाँ से यह आता और जहाँ यह जाता है वह तत्त्व इसका आत्मा  
 होने के कारण इसमें भिन्न नहीं कहा जा सकता। संततिरूपेण इन तत्त्वों  
 की समष्टि ही उस तत्त्व की आत्मा है तो व्यष्टिरूपेण यही तत्त्व इनके रूप  
 में उच्छ्वसित तथा प्रस्फुरित हुआ करता है। फलतः जिस प्रकार हमने  
 घेतन जगत् में समष्टि में व्यष्टि और व्यष्टि में समष्टि देखी थी उसी प्रकार  
 बाह्य जगत् में भी हमें समष्टि में व्यष्टि के और व्यष्टि में समष्टि के बहुत  
 ही अभिराम दर्शन होते हैं। कहना न होगा कि जिस को हम आंतर और  
 इन दो नामों से पुकारते हैं वह मूलतः एक ही समष्टि है। देखने  
 हेतु केवल उसकी अपनी ही कल्पना है; अपने ही भीतर उठने वाली

सही अपनी ही माया है ।

जिस क्षण हम ऊपर निर्दिष्ट किए रहस्य को हृद्गत कर लेंगे उसी क्षण मारी समझ में आ जायगा कि कवि के कल्पना-जगत् में असत् से सत् की सृष्टि किस प्रकार होती है । ऊपर के विवेचन में हमने देखा था कि कोई भी सत् असत् में परिणत नहीं हो सकता, फलतः अतीत काल के सभी व्यक्ति और उस काल की सभी घटनाएँ निकाल में एकरस बनी रहती हैं, कवि के हृत्कलक पर वह शानशलाकाओं द्वारा कीलित रहा करती है । प्रोत्तरिक अथवा बाह्य जगत् में घटने वाला, दीखने में तुच्छ से तुच्छ घटनास्फुलिंग भी कवि के हृदय में निहित हुए उस अग्रिधन को देदीप्यमान कर सकता है; उसके भीतर निहित हुए अनंत तैल-उपूह को सजीव रचना की विविध प्रणालियों में प्रवाहित कर सकता है । बस, कवि की कल्पना-सृष्टि का सार इसी बात में है ।

उक्त विवेचन के अनुसार हम कल्पना, आत्मा की उस शक्ति अथवा

शक्ति को कहते हैं जो, जहाँ तक कि यह काम मनुष्य के कल्पना का लिए साध्य है, रचना करती है, इसे हम दैवीय उत्पादन

मदर शक्ति की प्रतिमूर्ति अथवा उसकी प्रतिध्वनि कहेंगे; उससे समान यह भी उस तथ्य को रूपवान् तथा अर्थवान् बनाती

है, जिसमें पहले दोनों का अभाव था, जो पहले अरूप था और अर्थ-रहित था; यह उस सत्ता को साकार बनाती है जिसका पहले कोई आकार न था यह उस तथ्य में सार भरती है जो पहले सारहीन था, रिक्त तथा तुच्छ था । यह विनाश भी करती है, किन्तु इसकी विनाशमयी शक्ति भी पुनर्निर्माण के लिए है, बिखरे हुए सद्ग्रन्थों को पुनःसंकलित अथवा आदर्श-रूप में परिणत करने के लिए; अथवा किसी असेय, उड़ते-फिरते, तिरभिराते तत्त्व-जात में से जीवन का सिर आदर्श ढूँढ़ने के लिए । बस, आदर्श के इस सजीव

उत्पान में ही साक्षात् की इतिकर्तव्यता है।

हमने अभी कहा था कि संस्कृत में वैवाकरणों ने कल्पना शब्द की

व्युत्पत्ति स्थानार्थक वज्र पाश में कपके उनके रचनावत्

इमेजिनेशन को अभिव्यक्त किया है। ठीक इसी प्रकार की बात हमने

शाब्द की व्युत्पत्ति संस्कृत के इमेजिनेशन (imagination) शब्द में

और उसका संनिहित हुई दीक्षा पड़ती है। इमेजिनेशन शब्द का

सदरव अंशों के इमेज (image) शब्द के साथ आगिक संबंध

है, और इमेज का अर्थ है प्रतिमा, प्रतिमूर्ति, छाया और

प्रतिबिम्ब। अब यदि हम इमेज शब्द के दोनों अर्थों—अर्थात् प्रतिमा और

छाया को एक ही मध्य में संकलित करके इमेजिनेशन शब्द के अर्थ पर

विचार करें तो यह पहले से कहीं अधिक भव्य तथा रहस्यमय बन कर हमारे

संमुख उपस्थित होता है। कल्पना के रचनावत् पर बल देते हुए हमने कहा

था कि एक नाट्यकार अपने पात्रों का निर्माण करके उन्हें हमारे संमुख ला

खड़ा करता है। किंतु उसके रचे पात्र—उदाहरण के लिए दशरथ और

राम—आज्ञा से सहस्रो वर्ष पूर्व उत्पन्न हुए दशरथ और राम के समान होने

पर भी, शारीरिक तथा आत्मिक दोनों दृष्टियों से शतशः उन्हीं जैसे होने।

भी, उनसे भिन्न प्रकार के, कुछ छाया जैसे, अधिकार में उद्भूत हुए कुछ

आभास जैसे, सपन निहार के मध्य में से दीख पड़ने वाले कुछ सूर्यबि

ऐसे, कुछ छितरे-छितरे पनपटों के मध्य में से आभासित होने वाले चंद्रबि

जैसे दीख पड़ते हैं। वे शतशः सजीव होने पर भी, सुतरां मानुषाकार हो

पर भी, उन्हीं की भाँति सब कुछ करते हुए भी उनसे कुछ भिन्न ही प्रकार

के होते हैं। वे हमारे संमुख खड़े हुए भी हम से दूर रहते हैं, हमारे लिए

अत्यंत परिचित होने पर भी हम से अपरिचित से रहते हैं। वे हमारे रूप

धारी होने पर भी अरूप, साकार होते हुए भी निराकार और सत् होते हैं।

भी असत् से होते हैं। क्योंकि यदि वे सचमुच स्वरूप, साकार तथा सत् हों तो सामान्य पढ़ने के अनंतर, जब हम पर उसका प्रभाव नहीं रह जाता, तब भी हमारे संमुख खड़े रहने चाहिए, और हमें पहले की भाँति देखते रहने चाहिए। प्रतिमा और छाया के इस समवाय में साकार और तिराकार के इस संकलन में, और सत् तथा असत् के इस तादात्म्य में ही कल्पना की शक्तिकर्तव्यता है; और तत्त्वज्ञान का यह वही बिंदु है, जिस पर खड़े होकर हमारे वेदातिमो ने, कल्पना की इस रहस्यमय वृत्ति को कवि-जगत् तक ही परिस्थिमित न रख उसे जीव मात्र की परिधि में चरितार्थ बनाया है, और अंत में इस द्वैत के पसारे को एक ही आत्मतत्त्व का विविध उच्छ्वास तथा मायारूप उल्लास बताते हुए, जीव को अद्वैत का निर्वाण-पथ दर्शाया है।

कहना न होगा कि ऊक्त विवेचन के अनुसार इमेजिनेशन अथवा कल्पना कवि की वह शक्तिमयी दिव्य बाणी ठहरती है, कल्पना और जिससे यह कहते ही कि "यह हो" कवि का रहस्यमय इमेजिनेशन के जगत्-प्रभाव की कुक्षि में से सोते से उठ खड़ा होता है; रहस्य कल्पना है वह अश्रव्य दैवी संगीत, जो अप्रपनी तान और लय द्वारा गतिशील संसार में पृथक् पृथक् उड़ते हुए, उखड़े पुखड़े फिरते संगीतालयों को ओढ़ कर उनकी व्यस्त अवस्था में से तान-समान उत्पन्न कर उसे मुह्रित कर देता है; कल्पना है आत्मा की वह निर्माणमयी वृत्ति, जो अकिंचित् में से सब कुछ ला खड़ा करती है; यह है उसकी वह रहस्यमय शक्ति, जो उस खड़े हुए को भी अकिंचित् सा, छाया सा बनाए रखती है, उस में घनता और मूर्तता नहीं आने देती। इसे हमने संगीत उसी दृष्टि से बताया है, जिस दृष्टि से ग्रीक कवियों ने और हमारे वैवाकरण



आचार्यों ने संगीत से, शब्दोपग्राह से, जगत् की रचना बनाई है। हमने इसे संगीत इसलिए भी कहा है कि भिन्न प्रकार संगीत का मनुष्य के मनोवेगों पर प्रत्यक्ष प्रभाव पहुँचा है उसी प्रकार कल्पना का भी उसकी मनोवृत्तियों के साथ प्रत्यक्ष संबंध रहा करता है; क्योंकि यह साहित्यिक पुरुष की कल्पना-शक्ति ही है, जिसके द्वारा यह भोता अपवा द्रष्टा को उसके मनोवेगों में तरंगित कर देता है; उसे रस के प्रवाह में प्रवाहित कर देता है। कल्पना की इस रचनामयी वृत्ति का मनुष्य के साथ इतना घना संबंध है कि यदि हम यह भी कहें तो अत्युक्ति न होगी कि मनुष्य के ममस्त मोद और प्रमोद, उसके सकल आनन्द तथा प्रसन्नता की कल्पना में ही पराकाष्ठा है। कल्पना के अभाव में जीवन ही नीरस है, यह रिक्त पड़ियों का तुच्छ गायन है। हम तो यह कहते हुए भी नहीं भिन्नकते कि कल्पना और आनन्द एक ही पदार्थ के दो नाम हैं, और इस कल्पना के उचित व्यापार में ही मनुष्य के, और विशेषतः साहित्यिक निर्माता के जीवन की हितकृत्यता है।

## (२) बुद्धितत्त्व; जीवन का लक्ष्य

कल्पना-तत्त्व के द्वारा ही साहित्यिक निर्माता अपने भोता अपवा द्रष्टाओं के मनोवेगों को तरंगित करता है। इस कल्पना-तत्त्व पर बुद्धितत्त्व विचार किया जा चुका। अब प्रश्न होता है कि क्या एक साहित्यिक निर्माता अपनी रचना को केवल रचना के लिए बनाता है, अथवा वह किसी निगूढ़ जीवन-तत्त्व को प्रस्फुट करने के उद्देश्य से अपना निर्माण सजा करता है; और इस प्रश्न के साथ ही हम साहित्य के द्वितीय अंग बुद्धितत्त्व पर आते हैं।

साहित्य पर विचार करते समय अपने विवेचन का निष्कर्ष निकालते हुए हमने कहा था कि साहित्य की किसी भी रचना को विरजीवी

बनाने के लिए यह आवश्यक है कि उसकी आधार-शिला तथ्यों पर विचारों पर, अथवा स्पष्ट शब्दों में जीवन के महान् इतिहास और तथ्यों पर स्थापित की जाय। साहित्य की बतिय बुद्धितत्त्व भेषियों में तो रचना का प्रमुख लक्ष्य ही सत्य का संप्रदर्शन होता है। उदाहरण के लिए, ऐतिहासिक रचनाओं तथा आलोचनात्मक प्रबंधों का मुख्य ध्येय पाठक के मन में भावनाओं को प्रवाहित करना नहीं, अपितु पक्षपात-शून्य होते हुए कथनीय तथ्यों तथा घटनाओं को, उचित रूप से सचार्द्र के साथ उसके संमुख रखना होता है और यद्यपि उक्त दोनों प्रकार की रचनाओं को साहित्य इस लिए कहा जाँता है कि ये हमारे मनोवेगों पर रागात्मक आघात करती हैं, तथापि उनके मूल्य को आँकते समय हम उनके इस पक्ष पर उतना ध्यान नहीं देते जितना कि उनकी पक्षपात-शून्यता, सत्यवादिता तथा स्पष्टता और संयम के साथ सचार्द्र करने की दक्षता पर; क्योंकि इन्हीं बातों को ध्यान में रखकर एक ऐतिहासिक अपनी रचना में अप्रसर हुआ करता है।

किंतु साहित्य की एक भेषी यह भी है,—जिसका प्रमुख ध्येय ही श्रोत अथवा द्रष्टा के मनोवेगों को तरंगित करना है; और कविता और वास्तव में अर्थार्थ साहित्य है भी यही। कविता, नाटक, उपन्यास और आख्यायिका आदि का इसी में समावेश है। अब प्रश्न यह है कि क्या इस मार्मिक साहित्य का मूल भी सत्य ही पर निहित होना चाहिए; क्या यहाँ भी निर्माता को सत्य पर स्थिर रहनी चाहिए, और क्या इस कोटि की रचना का लक्ष्य भी किसी प्रकार के सिद्धांत का निदर्शन होना चाहिये? प्रश्न का उत्तर हम “हाँ” में देंगे; और क्योंकि जीवन के रागात्मक व्याख्यान का नाम ही साहित्य है, इसलिए इसमें आदर्शवादिता का होना सुतरां आवश्यक

। भी महान् साहित्यकार को लीजिए, उसका महत्ता का-  
 रण की गई जीवन-व्याख्या की सारवत्ता होगा। हम उसके  
 तत्त्व में देखेंगे कि वह जीवन का आदर्श प्रस्तुत करने में कहाँ  
 सफल है।

न तो देखने पर जात होगा कि जीवन के जिन निगूट तत्त्व  
 व्याख्या हमें साहित्यकारों की रचनाओं में मिलती

। व्याख्या उनकी अन्यत्र किसी भी प्रकार की रचना में नहीं।

तथों की होती। जीवन के विषय में इतना किसी भी दार्शनिक

साहित्यिकों हमें नहीं सिखाया जितना महर्षि वासमोकि, व्यास और  
 १ की है। काबिदास ने। यही काम यूरोप में होमर इलियड, वर्जिल,

दालि, शेक्सपीयर, तथा मिश्टन ने किया है। भारत के

ग का वर्णन जैसा हमें काबिदास की रचनाओं में प्राप्त होता है, वैसा

। किसी भी साहित्यिक रचना में नहीं प्राप्त होता। सोलहवीं सदी के

। भारत की जो परिशोध्य दशा थी, उसका चित्रण जैसा हमें

दास के मानस में मिलता है वैसा साहित्य के किसी भी ग्रंथ में नहीं।

कार हंगलैंड के विक्टोरियन युग का जैसा रमणीय प्रदर्शन टैबीसन,

ग तथा मैप्सु धार्मिक की रचनाओं में संपन्न हुआ है, वैसा किसी भी

साहित्यिक की कृतियों में नहीं। इसलिए हमें किसी भी साहित्यिक रचना

विषय में—चाहे मनोवेगों को तरंगित करने की दृष्टि से उसका कितना

इत्त बयों न हो—यह पूछने का अधिकार है कि उसका मार्मिक लक्ष्य

है। उसके अन्तर्ग में कौन से सत्य अथवा आदर्श निहित है।

इस विषय पर विचार करने से पूर्व यह कह देना उचित प्रतीत होगा

है कि किसी कवि, नाट्यकार अथवा उपन्यासकार के लिए

का लक्ष्य- यह आवश्यक नहीं है कि उसके द्वारा उद्भावित किया

जीव नहीं होता गया सत्य नवीन हो। किन्तु उन रचनाओं में, जिनका प्रमुख लक्ष्य ऐतिहासिक घटनाओं का वर्णन करना है, इस बात का होना आवश्यक होता है। हम इतिहास की ऐसी पुस्तक को कदापि नहीं पढ़ेंगे, जिस में उसी घटनाबलि की आवृत्ति की गई हो, जिसे हम पहले ही भलीभाँति जानते हैं। किन्तु दूसरी कोटि की पुस्तकों के विषय में ऐसा नहीं कहा जा सकता। उदाहरण के लिए, हम भीराम के चरित को भली भाँति जानते हैं, किन्तु फिर भी तुलसीदास की रामायण को पढ़ते हैं और बार बार पढ़ते हैं। और इस बात को भलीभाँति हृद्गत करने के लिए हमें स्मरण रखना चाहिये कि सत्य ( Truth ) तथा तथ्य ( Fact-प्रमेय ) में भेद है। मनोवेगों को तरंगित करने वाले रचनाओं में तथ्य अथवा प्रमेयों ( Facts ) का आधार कल्पना होती है, किन्तु सत्य मानव-प्रकृति के वही नियम होते हैं, जो हमारी प्रेम, स्नेह, द्वेष आदि चित्त-वृत्तियों को, तथा हमारे एक-दूसरे के साथ होने वाले व्यापार को प्रभावित करते हैं। अब, क्योंकि उच्च प्रकार की रचना में समन्वित हुए तथ्यों ( Facts ) की उत्पत्ति कल्पना से होती है, इस लिए उनका नवीन होना स्वाभाविक है, किन्तु इन रचनाओं की अंतस्तली में प्रवाहित होने वाले सत्य वही होते हैं, जिन से हम भलीभाँति परिचित हैं। उदाहरण के लिए, कालिदास की किसी भी कविता अथवा नाटक को लीजिए, इनकी कथा में हमें एक प्रकार की नवीनता मिलती है। इतिहास बताता है कि रघुकुल में महाराज दिलीप का जन्म हुआ था, और वृद्धावस्था में जाकर उनको पुत्र-दर्शन हुए थे। अब, उस पुत्रोत्पत्ति के निमित्त उनका वन में जाकर कामधेनु की अर्चना और परिचर्या करना कालिदास की अपनी कल्पना है; और इसी प्रकार की अनेक मनोरम कल्पनाओं में उनके महाकाव्य गुरुवंश की निष्पत्ति हुई है। हमारा पौराणिक इतिहास हमें बताता है कि दुष्यंत राजा हुए थे,

तापस-व्रता शकुन्तामा दुई थी; और दोनों का प्रणय-वर्धन हो  
 पिछे हो गया था। अब, इस सामान्य स्वर्ण में विविध कल्पनाओं  
 लेकर इसे अमिक्त रूप का रूप देना कालिदास का अपनी काम  
 जानते हैं कि राजा दुष्यन्त वन में तापस शकुन्ता का प्रणय-व  
 भीषण, नगर में आ अपने ऐश्वर्य में मल हो उमे भूल गए थे; अ  
 बार उसके स्मरण कराने पर भी अपनी प्रेम-सीमा को स्मरण न क  
 अथवा स्मरण होने पर भी उसका प्रयास करत थे। अब, इस शकु  
 विस्मरण के लिए दुर्याय के शाय को क्या में लाना कालिदास का क  
 काम है, और उर्ला में सारे नाटक की मध्यता संपुटित हुई पड़ी  
 यही बात इसे उनके कुमारसंभव में दीक्ष पड़ती है। किन्तु यह स्व  
 पर भी कालिदास का अमर महत्त्व कल्पना के आधार पर निर्मित हुए त  
 के समस्तार में इतना नहीं है, जितना कि इनकी रचनाओं के अंतर्ल  
 प्रभावित होने वाले भारतीय जीवन के अमर आदर्शों के अभिराम निदर्श  
 में। यह बात नहीं कि अपनी रचनाओं में कालिदास ने इसे इन तथों क  
 पाठ पढ़ाया है; यह काम तो धार्मिक आचार्यों का होता है। किन्तु जिस  
 प्रकार उनकी प्रतिमा अथवा उनका कल्पना-शक्ति का उनकी रचनाओं के  
 रूप में प्रभावित होना स्वाभाविक है, उसा प्रकार; उनके जाने बिना ही,  
 उनकी रचना का साथ, शिव और गुप्तर की सेवा में समर्पित होना भी  
 भौतिक है। जिस प्रकार वे कविता को नहीं रचते, अपितु वह स्वयं  
 उनके हृदय से फूट पड़ती है, इसी प्रकार वे जानकर उसके प्रवाद को  
 जीवन-सत्यों के सत्य स्रोतों में नहीं प्रभावित करते; वह तो स्वभावनः  
 उस ओर वह निकलता है। इस प्रकार हम ने देखा कि घटनावलिओं के  
 काल्पनिक होने के कारण नहीं होने पर भी, कवि की रचनाओं के आदर्श  
 में, अर्थात् उनके चरम लक्ष्यभूत जीवन-सिद्धांतों में नवीनता नयी होती।

वे सामान्यतः वही तत्त्व होते हैं, जिन्हें हम मनी-भाँति जानते हैं; जो शैशव से लेकर आज तक हमारे जीवन को चलाते आए हैं; किन्तु जहाँ धार्मिक नेताओं के मुख से उनके विषय में उपदेश सुन उनके महत्त्व को हम बुद्धि द्वारा अवगत करते हैं, वहाँ कवि की रचनाओं में हम उनका रागात्मक अतृप्त्य-भाव करते हैं, और अपनी कल्पना-द्वारा उन्हें आत्मसात् करके तदनुसारी मनी-वेगों में तरंगित हो जाते हैं।

### (३) भाव अथवा मनोवेग

साहित्य का लक्षण करते हुए हम ने कहा था कि साहित्य उस रचना को कहते हैं, जो श्रोता, द्रष्टा के मनोवेगों को तरंगित करती हो। साहित्य के अंग-भूत तीन तत्त्वों में से पहले कल्पना-तत्त्व पर विचार करते हुए हम देख आए हैं कि इस काम को एक साहित्यिक अपनी कल्पना-द्वारा श्रोता अथवा द्रष्टा के संमुख मूर्त जगत् स्थापित करके संपादन करता है; और जो कवि जितना भी अधिक पाठक के मनोवेगों को तरंगित कर सकता है उतना ही अधिक उसकी रचना का महत्त्व बढ़ जाता है।

साहित्य के आत्मभूत रस की निष्पत्ति भावों के आधार पर बताने वाले भारतीय आचार्यों ने भावों का धार्मिक विवेचना की है साहित्यिक और उन्होंने इन भावों को कई वर्गों में विभक्त किया है। मनोवेगों का किन्तु भावों के स्वरूप-निरूपण और उनकी अनेक विधाओं निष्पन्न करने के विवेचन में पहले से पहले यह अभीष्ट प्रतीत होता है वाले बीच यह कि हम पहले उन तत्त्वों पर विचार करें, जो इन साहित्यिक भावों में उत्कटता उत्पन्न कर उनके द्वारा उद्भूत होने वाले रस को उत्कृष्ट कोटि का संपन्न करते हैं। विवेचन के अनुसार

ये सत्त्व नीचे लिखे पाँच हैं—

- १ मनोयोग की न्याय्यता तथा भाग्यिय,
- २ मनोयोग की विशिष्टता और उसकी शक्तिमत्ता,
- ३ मनोयोग की स्थिरता और उसका मान्य,
- ४ मनोयोग की विविधता,
- ५ मनोयोग की वृत्ति अथवा उसका गुण ।

किसी मनोयोग को न्याय्य अथवा उचित बताने में हमारा आशय

यह है कि रचनाविशेष में उसे उचित आधार कवित्त आधार पर पर खड़ा किया गया है । उत्कृष्ट कौटि का मनोयोग कदा दुष्सा मनो- भाँ, उचित आधार के न होने पर निबल पड़ जाता वेग साहित्यिक है । उदाहरण के लिए, किसी उत्सव के अवसर पर

छाँदे जानेवाली आतिशबाजी को देखकर एक व्यक्ति के मन में उसके प्रति प्रबल प्रशंसा का भाव उत्पन्न हो सकता है । किन्तु इस भाव को हम साहित्यिक दृष्टि से न्याय्य नहीं कहते, क्योंकि इसका आधार एक सामान्य तमाशा है, और उससे उत्पन्न होने वाला मनोवेग सामान्य आधार पर खड़ा होने के कारण साहित्यिक दृष्टि से महत्त्वशाली नहीं हो सकता । इसके विपरीत, एक प्रसून को एकांत में प्रस्फुटित होता देख एक रसिक व्यक्ति के मन में उत्पन्न होने वाला प्रशंसा का भाव कवीय भाव है; क्योंकि उस प्रसून पर मुसकराते दिव्य सौंदर्य तथा उसके अंतर्ग में निहित रही आत्मिक शक्ति की अितनी भाँ प्रशंसा की जाय थोड़ी है । जहाँ तमाशे की आतिशबाजी को देख कर उत्पन्न हुआ प्रशंसात्मक भाव क्षणिक था, वहाँ प्रसून में छिपी आत्मिक विभूति की मोनमुद्रा को देख उत्पन्न हुआ वही प्रशंसात्मक मनोवेग सजीव तथा उत्कट बन कर कविता के रूप में हो जाता है । फलतः किसी भी साहित्यिक रचना के मूल्य को

निर्धारित करने के लिए हमें पहले यह जानना होगा कि उस के द्वारा प्रस्फुटित होने वाले मनोवेग किस प्रकार के हैं। वे कहाँ तक हितकारी हैं और रचना ने उनको किमी सबल आधार पर खड़ा किया है या नहीं। क्योंकि यह हो सकता है कि कोई साहित्यिक समय-विशेष के समाज की किसी विशेष प्रवृत्ति को देखकर अपनी रचना में ऐसी बातों का उल्लेख करके उन के ऐसे मनोवेगों को तरंगित कर दे, जिनका जीवन में विशेष महत्त्व नहीं है। उदाहरण के लिए, हम जानते हैं कि बाबू देवकीशन्दन खत्री के चन्द्रकान्ता तथा चन्द्रका/ता-संतति नाम के उपन्यासों ने हिन्दी-गद्य के उठते युग में जायसी की सामान्य घटनाओं को गूँथकर हिन्दी-जात में विपुल ख्याति प्राप्त की थी। यही बात पंडित किशोरीनाथ गोस्वामी की रचनाओं के विषय में कही जा सकती है। किन्तु इनकी यह ख्याति अधिक दिन तक न टिक सकी; वह आँधी के समान आई थी और उसी के वेग से चली भी गई। उनकी अस्पायिता का कारण यह था कि उनकी उत्पानिका जीवन की सतह पर उतराने वाले चमकीले तथा भड़कीले चरित्रों में की गई थी, जिनका व्यवसाय या जादूगरी, डाकाज़नी, चहल-कदमी, मारधाड़ और लूटखोटा। इन रचनाओं की पहुँच जीवन के मामिक तत्वों तक न थी; इन्होंने मानुष प्रकृति के उस उदात्त रूप को न देखा था, जो हमें महान् कवियों की रचनाओं में परिपक्व हुआ दृष्टिगत होता है। इन रचनाओं को पढ़कर पाठक अपने व्यक्तिगत सम्बन्ध की संकुचित परिधि के ऊपर उठ कर लोकसामान्य भावभूमि पर नहीं पहुँच पाता। इंग्लैंड में भी एक समय इस प्रकार की अटपटी रचनाओं की धूम मची थी। १८१३ और १८१८ के मध्य बायरन द्वारा लिखी गई दि क्लैवेल, लारा, दि माइड ऑफ़ फ़ीबीडोस, दि मीज ऑफ़ कोरिथ नामक कविताएँ इसी धेणी की थीं। कुछ सीखे की रचनाओं में भी उक्त दोष की उद्भावना करते हैं; हम



ये तत्त्व नीचे लिखे पाँच हैं—

- १ मनोवेग की व्याप्यता तथा अंगिम्यः,
- २ मनोवेग की विशदता और उसकी शक्तिमत्ता,
- ३ मनोवेग की स्थिरता और उसका मान्यः,
- ४ मनोवेग की विविधता;
- ५ मनोवेग की वृत्ति अथवा उसका गुण ।

किसी मनोवेग को व्याप्य अथवा उचित धनाने में हमारा आशय यह है कि रचनाविशेष में उसे उचित आधार

उचित आधार पर पर खड़ा किया गया है। उत्कृष्ट कोटि का मनोवेग लक्ष्य हुआ मनो-मी, उचित आधार के न होने पर निर्बल पड़ जाता है। उदाहरण के लिए, किसी उत्सव के अवसर पर

छोटे जाने वाला आतिशबाजी को देखकर एक व्यक्ति के मन में उसके प्रति प्रबल प्रशंसा का भाव उत्पन्न हो सकता है।

किन्तु इस भाव को हम साहित्यिक दृष्टि से व्याप्य नहीं कहते, क्योंकि इसका आधार एक सामान्य तमाशा है, और उससे उत्पन्न होने वाला मनोवेग सामान्य आधार पर खड़ा होने के कारण साहित्यिक दृष्टि से महत्वशाली नहीं हो सकता। इसके विपरीत, एक प्रदूष को एकांत में प्रस्फुटित होता देख एक रसिक व्यक्ति के मन में उत्पन्न होने वाला प्रशंसा का भाव कवीय भाव है; क्योंकि उस प्रदूष पर मुसकराते दिव्य सौंदर्य तथा उसके अंतर्भूत में निहित रही आत्मिक शक्ति की जितनी भी प्रशंसा की जायें थोड़ी है। जहाँ तमाशा की आतिशबाजी को देख कर उत्पन्न हुआ प्रशंसात्मक भाव क्षणिक था, वहाँ प्रदूष में छिपी आत्मिक विमूर्ति की मौनमुद्रा को देख उत्पन्न हुआ वहाँ प्रशंसात्मक मनोवेग सजीव तथा उत्कट बन कर कविता के रूप में हो पड़ता है। फलतः किसी भी साहित्यिक रचना के मूल्य को

धारित करने के लिए हमें पहले यह जानना होगा कि उस के द्वारा कृत होने वाले मनोवेग किस प्रकार के हैं। वे कहीं तक हितकारी हैं। रचना ने उनको किमी सबल आधार पर खड़ा किया है या नहीं। कि यह हो सकता है कि कोई साहित्यिक समय-विरोध के समाज की विशेष प्रकृति को देखकर अपनी रचना में ऐसी बातों का उल्लेख उन के ऐसे मनोवेगों को तरंगित कर दे, जिनका जीवन में विशेष नहीं है। उदाहरण के लिए, हम जानते हैं कि बाबू देवकीनन्दन के चन्द्रकान्ता तथा चन्द्रकान्ता-संतति नाम के उपन्यासों ने हिन्दी-गद्य के नए युग में जासूसी की सामान्य घटनाओं को गूँथकर हिन्दी-जगत् में नया ख्याति प्राप्त की थी। यही बात पंडित किशोरीनाथ गोस्वामी की रचनाओं के विषय में कही जा सकती है। किन्तु इनकी वह ख्याति अधिक तक न टिक सकी; वह आँधी के समान आई थी और उसी के वेग से भी गई। उनकी अस्पष्टता का कारण यह था कि उनकी उत्पत्तिका की सतह पर उतराने वाले चमकीले तथा भड़कीले चरित्रों में की थी, जिनका व्यवसाय था जादूगरी, डाकाजनी, चहल-कदमी, मारभाड़, लूटखोड। इन रचनाओं की पहुँच जीवन के मार्मिक तत्वों तक नहीं थी; वे भावुक प्रकृति के उस उदात्त रूप को न देखा था, जो हमें महान् रचनाओं में परिपक्व हुआ दृष्टिगत होता है। इन रचनाओं के कारण पाठक अपने व्यक्तिगत सम्बन्ध की संकुचित परिधि के ऊपर पर लोकसामान्य भावभूमि पर नहीं पहुँच पाता। इंग्लैंड में भी एक इस प्रकार की अटपटी रचनाओं की धूम मची थी। १८१३ और १८१४ के मध्य बायरन द्वारा लिखी गई दि क्लेयर, लारा, दि ब्राइड ऑफ दि सी, दि सीन ऑफ कोरिथ नामक कविताएँ इसी श्रेणी की थीं। कुछ शैली की रचनाओं में भी उक्त दोष की उद्भावना करते हैं; हम

नहीं कह सकते थे कहीं तक सच्चे हैं; किन्तु इसमें सन्देह नहीं कि यूरोप रहस्यवादी कवियों में चलकर जिस कविता का बंगाल के शीघ्र आसुक्तवियों में रमणीय उत्पादन हुआ, वही बंगाल से आकर हमारे हिन्दी-देश में आधुनिक हिन्दी कवियों द्वारा अकथनीय दुर्दशा को प्राप्त हुई है। जहाँ यूरोप और बंगाल में लौकिक आलंबनों के आधार पर खड़े किए गए प्रेम का गाथाएँ सुकुमार बन पड़ी थीं, वहाँ उन दोनों के साहित्य में पारलौकिक आलंबन पर निर्भर रहने वाले दैवीय प्रेम के भी बड़े ही अनूठे चित्रण संपन्न हुए थे। सभी देशों के कवि आदिकाल से कथ्यारस की व्यंजना करते हुए बुली ममाज में साहित्यिकता का संचार करते आए हैं; किन्तु बात बात पर छाँसू बहाने लग जाना, निर्बीर्य आलंबनों पर सच्चे प्रेम का प्रसार सड़ा करना, कान्ति का नाम आते ही मुँह से जलते कोयले उगलने लगना जितना आज हमारे साहित्य में दीप्त पड़ता है, उतना सम्भवतः किसी भी साहित्य में विकसित न हो पाया हो। इसमें सन्देह नहीं कि इस प्रकार निर्बीर्य मनोवेगों की आधार-टिला पर खड़ा किया गया यह बालू साहित्य अपने लेखकों के जीवनकाल में ही समाप्त हो जायगा और इसके समाप्त हो जाने ही में हमारे देश और हमारे समाज का कल्याण है। इस प्रकार के "छरो गुप्ता छरो दृष्टाः" वाली अस्थायी कृति के कवि समाज के सम्मुख अपना झूठा रोदन रख कर उम्मे भी निर्बीर्य तथा रेतझा बना देने हैं। अतः किन्हीं भी रचना की साहित्यिकता को परखने के लिए हमें सब से पहले यह जानना उचित है कि उनके द्वारा उद्दिष्ट मनोवेगों की आधार-टिला किनने गहरे तथा मार्मिक तत्त्वों पर खड़ी गई है।

करना न होगा कि साहित्य के द्वारा स्थापित हुए मनोवेगों का महत्त्व बहुत कुछ उनकी विशुद्धता तथा शक्तिमानता पर भी निर्भर है। यदि किसी साहित्यिक रचना को बड़

विशदता तथा कर आप का आत्मा प्रबल भावों में आंदोलित हो उठता  
 समझता है, यदि उसको पढ़कर आप समय और देश की सीमा में  
 स्वतन्त्र हो भावरूप जगत् में जा पहुँचते हैं, तो समझिए वह रचना उत्कृष्ट  
 साहित्य है। इसके विपरीत यदि एक रचना जीवन और मरण की उदात्त  
 समस्याओं को मुलभाते हुए भी, दशरथ-कैकेयी, और शकुंतला तथा दुष्यन्त  
 जैसे चरित्रों का चित्रण करते हुए भी, अपने अन्तर्म में होने वाले मनोवेगों  
 की अस्पष्टता अथवा निर्बलता के कारण, अपनी प्रकाशन-शक्ति के दोषयुक्त  
 होने के कारण, आपके आत्मा में उत्कट भावनाएँ नहीं जागृत कर सकती  
 तो समझिए वह रचना उत्कृष्ट कौट का साहित्य नहीं है।

भावों की यह विशदता तथा सरलता जहाँ राग-द्वेष जैसे सक्रिय  
 भावों को रमणीय रूप से उत्कट तथा स्थायी बना देती है, वहाँ वह शान्ति  
 तथा करुणा जैसे निष्क्रिय भावों से सपन्न हो उन्हें भी परित्यक्त बना देती  
 है। जहाँ महाकवि तुलसीदास ने वनगमनानन्तर जंगल में भ्रातृचरणों में  
 रत हुए 'लक्ष्मण के मन में, भरत को दल-बल सहित आता देख कर,  
 क्रोध रस का अत्यंत ही दारुण गरिमा दिखाई है, वहाँ उन्होंने भीरु राम के  
 द्वारा वन में प्रस्थापित हुई सगर्भा जानकी के मुँह से प्रवाहित हुए करुणा रस  
 को भी आवंत हो मार्मिक बनाकर उपस्थित किया है। और जब हम करुणा  
 की सक्रिय तथा निष्क्रिय इन दो विधाओं पर ध्यान देते हुए, उसी महाकवि  
 की रचना में वर्णित, राम द्वारा शवण का निधन होने पर अंतिम समय  
 उसके मुँह से निकला जीवन की मार्मिकता का, भ्रातृविमोगाहत भरत के  
 द्वारा स्थान स्थान पर की गई जीवन-स्वर्चा के साथ समुच्चय करते हैं, तब  
 भी हम दोनों प्रकार के करुण रस में एक ही विशदता तथा शक्तिमत्ता का  
 परिचाक हुआ पाते हैं।

यह स्पष्ट है कि भावों की यह विशदता तथा शक्तिमत्ता एकान्तता

रचनाकार के आत्मा में होने वाले मनोवेगों की घनता तथा साकारता पर निर्भर है; उसकी अपनी अनुभूति का मार्मिकता पर आश्रित है। प्रकृति के जिन अनन्त रूप का और मनुष्य की जिन विविध मनोवृत्तियों का वाक्मीक्षित स्थास और कान्तिशाय की रचनाओं में अत्यंत ही हृदयाकर्षक वर्णन हुआ है, उन्हीं का संस्कृत तथा हिंदी के अन्य कवियों में सामान्य वर्णन बन पड़ा है। इसी प्रकार यूरोप में मनुष्य के ईर्ष्या, द्वेष, मत्सरता आदि विविध भावों का जितना उत्कट और बहुमुखी वर्णन रोमियोपाथ की रचनाओं में संपन्न हुआ है, उतना संभवतः किसी ही साहित्यकार की रचनाओं में बन पड़ा हो। रचना में दीन पड़ने वाले मनोवेगों की घनता तथा निगूडता एकांततः उन रचनाओं को सजा करने वाले साहित्यिक के आत्मा की गम्भीरता तथा वेदनशीलता पर निर्भर रहती है।

एक बात और; सच्चे महाकवियों के मनोवेग, जहाँ समुद्र की भाँति पूर्ण, तीव्र, घन, उत्कट तथा गाढ़ होते हैं, वहाँ उष्ण मनोवेगों के साथ ही पर्यंत के समान स्थिर भी होने हैं। प्रचंड और प्रलय से प्रणव भाव से आविष्ट होने पर भी इन कवियों का आत्मा अपनी सहज स्थिरता से विचलित नहीं होता; जिसका परिणाम यह होता है कि हमें उनकी रचनाओं में, चाहे उनमें भावों की कैसी भी प्रचंड वात्सा क्यों न बहती हो—एक प्रकार की संयत समता के दर्शन होते हैं। हमें गुजराती के मानस में सीता, पंजर के परम पुनोत्त अवसर पर परशुराम-सकल-संवाद की अर्थात् ही वैशमयी आँखों से बहती दीन पड़ती है; परशुराम और सकल दोनों ही बंध हो मैद की राई की नार और भूमि की कंदुक की नार आकाश

फेंक देने पर तुले हील पड़ते हैं; यह सब कुछ और इससे भी कहीं अधिक यावह कांड होने ही को है कि तुलसीदास जी भीराम के मुख से समतामयी मूल्यवर्षा करा उस अवस्था को एक क्षण में शांत कर देते हैं। क्रोध के प्रलयकारी आवेश में भी तुलसीदास जी भीराम को निसर्ग गंभीरता को, नकी सहज गरिमा को नहीं भूलते और उस समय भी उनके मुँह से रावर पुष्प-वर्षा ही कराते रहते हैं; और इस प्रकार भीराम की गरिमा का न करके अपनी महिमा का भी पटक को आभास दिला देते हैं।

मनोवेगों की इस विशदता तथा घनता को संपन्न करने के लिए प्रकाशन-शक्ति पर भी पूरा पूरा अधिकार होना आवश्यक है। हम देखते हैं कि रहस्य के जिन भावों को, प्रकाशन-शक्ति पर पूरा पूरा अधिकार होने के कारण खोंदनाथ ने अत्यंत ही रमणीय सरणि में व्यक्त किया है, उन्हीं को सामान्य कवियों ने; प्रकाशन के साधनों पर सचित अधिकार न होने के कारण अभक्का छोड़ दिया है;

और यही बात प्रेममार्गी सूर्यो कवि जायसी तथा उसी की शाखा के अन्य सामान्य कवियों के विषय में कहा जा सकती है। अंग्रेजी में महाकवि वाउनिंग भी पहुँच बहुत गहरी है; पते की बात कहने में वे अपने समय के सर्वश्रेष्ठ विद्वान हैं, किंतु कभी कभी वे आत्मतत्त्व की इतनी गहराई पर पहुँच जाते कि उसके वर्णन के लिए उनके पास शब्द नहीं रह जाते, जिसका परिणाम यह है कि उनकी रचनाएँ अनेक स्थलों पर अत्यंत ही क्रिष्ट हो गई हैं। यदि कहीं अनुपम प्रतिभा के साथ उनके पास वैसी ही पहुँची हुई वर्णन-शक्ति भी होता तो वे निःसंदेह अंग्रेजी-साहित्य के श्रेष्ठतम से उतर कर हम से बड़े कवि कहे जाते। कहना न होगा कि मनोवेगों की यह विशदता और घनता जितनी अधिक कविता के लिए आवश्यक है, उतनी ही

गाय-गादिय के लिए भी। और हमें यह कहने में हिचकना है कि हिंदी गाय-गादिय के मनीषांति परिवर्तन हमें के कारण हमें इन गाय में मनीषा के गाय-गादिय का और चंदना में काज-काज के अर्थ विचार-विचार उदाहरण देना पड़ता है। और यद्यपि संस्कृत की सर्वोत्कृष्ट गाय-गादिय काज में उनके लेखक बाग-बाग का प्रमुख लक्षण स्वभाव-विषय संस्कृत भाषा को; वहाँ में परिपूर्ण भावों की भाँति इतलानी, इतरानी, उल्लुखनी, चक्कर खाती, गरजती और लहराती हुई विविध गति बालों बनाकर दिखाना है, तथापि उन्होंने अलग-अलग मिलने पर उनके द्वारा पाठकों के मनोवेगों को भी प्रचुर मात्रा में तरंगित किया है। और यदि हम सौंदर्यानुभूति की भाँति भावों में एक मान लें तो इस भाव की उपायनिका जिनकी काज-बाँत के संध्या-वर्णन को पढ़कर होती है उतनी किमी भी रचना में नहीं। एक स्थान पर संध्या-वर्णन में कवि कहते हैं "दिनांत में तरंगित का लाल लोचन वाली गाय जैसे गोष्ठ में लौट आती है उसी प्रकार तरंगित में कविल संध्या अवर्णन हुई।" कविला धेनु के साथ संध्या-कालीन रक्षिमा की तुलना कर कवि संध्या में हृदय के भीतर संध्या की समस्त शांति तथा धूल छाया भर देते हैं। जैसे प्रमात-वर्णन में केवल तुलना के ध्वनि में उन्मुखताय नूतन कल्लपुट के मुकुमल विकास का धामास देकर मायावी कवि ने अशेष प्रमात की सुकुमारता और मुस्लिम्पता को पूर्णरूपेण व्यक्त कर दिया है वैसे ही वर्ण की उपमा के छल से तपोवन के गोष्ठ में फिरती हुई लाल लोचन वाली कविल वर्णन की बात कह कर संध्या का जो भी रहस्यमय भाव है, उसे उसने समस्त रूप से स्पष्ट कर दिया है। भावना की यही विशदता तथा गाय-गादिय काज के अर्थ विचार-विचार में प्राप्त होती है।

मनोवेगों की साहित्यिकता के लिए तीसरी बात आवश्यक है मनोवेग; उनकी स्थिरता और उनका सातत्य। किसी साहित्यिक

स्थिरता तथा सातत्य रचना को पढ़ते समय हम चाहते हैं कि हमारे मनोभाव समान प्रकार से तरंगित होते रहें; यह न हो कि कभी तो हम मनोवेगों के तुल्य पर पहुँच जायें और कभी उनकी तलैया में आ गिरें। इसका यह आशय कदापि नहीं कि एक नाट्यकार के लिए आवश्यक है कि वह किसी एक भाव को ही अपना 'रचना' में समान रूप से प्रोन्नत दिखाता जाय। ऐसा करना जहाँ नाट्यकार के लिए असम्भव सा है वहाँ द्रष्टाओं के लिए भी या तो भयावह है, अथवा उनके मन को उचाट कर देने वाला है। नाटकीय भावों में विविधता का होना परमावश्यक है; किन्तु नाट्यकार का यह सर्वप्रथम कर्तव्य है कि वह द्रष्टा को उसके विविध मनोवेगों की लहरियों में से ले जाता हुआ अंत में उसी प्रधान मनोवेग में तरंगित होता छोड़ दे, जो कि उसकी रचना का प्रधान मनोवेग प्रारम्भ से चलता आया है। उदाहरण के लिए; हम काबिदास के शकुन्तला नाटक में एक क्षण के लिए भी अपने आपको नीरस हुआ नहीं पाते; प्रतिपंक्ति और प्रतिपद पर काबिदास के उदात्त नाटक की आश्चर्यमयी गरिमा खुलती चली जाती है; प्रतिपद पर हम अपने आप को जीवन की एक नवीन कोश-शिला पर पहुँचा हुआ पाते हैं। नाट्यवस्तु के साथ हमारा अनुराग उत्तरोत्तर गाढ़ होता जाता है और हम एक क्षण के लिए भी अपनी आँख बन्द करना नहीं गवारा कर सकते। इसके साथ ही हमें काबिदास के शकुन्तला नाटक में इस बात के दर्शन भी होते हैं कि उन्होंने जिस मनोवेग को लेकर उस अति रमणीय नाटक की रचना प्रारम्भ की थी, उसी को उसके मध्य में परिपुष्ट किया और उसी का उसके अन्त में परिपाक किया। इसी को हम भावों की एकता के नाम से पुकारते हैं। अंग्रेजी में महाकवि शेक्सपीयर के नाटकों में इस बात की अति रमणीय निष्पत्ति हुई है। रोमियो एंड जूलियट, जूलियस सीज़र, मोथेओ, हैमलैट तथा मैकबेथ इस बात के अनेक निदर्शन हैं।



मनोवेगों की स्थिरता तथा उनका शांत उन्नी महाकवियों की मे गाया जाना है, संनिर्गमः भवति कथाकार है। और जो प्रति रचना के अन्तर्गत बदलता है। जीवन को समझि इन महात्मा कृतकामकवयु होती है, अशेष भावना और मनोवेग इनके सम्मुख लड़ रहते हैं। इनका रचना मनोवेगों का उन्नी लेना होती है; उसमें बाक्य भी अमूल्य अथवा अनवेष्टित नहीं होता। इन के विपरीत नाम अनुभव वाले कवि अथवा आकाशिक कर गैरार दिने गये नाट्यकार भावना के क्षेत्र में रचय अकिंचन होने के कारण करने सोता तथा द्रष्टाओं को व्याख्या हो रहने देते हैं। इनकी रचनाओं में मनोवेगों की स्थिरता, उनका सातत्य अथवा एकता नहीं पाए जाते।

कहना न होगा कि किसी भी साहित्यिक रचना का महत्त्व बहुत कुछ उसके द्वारा तरंगित किए गए मनोवेगों की विविधता तथा बहुमुखता पर निर्भर है। विचारिए, हम में कितने ऐसे व्यक्ति हैं जिनके हृदय में विज्ञान तथा काव्य के प्रति एक सा अनुराग हो। विज्ञान तक न जाकर आप यही देखें कि हम में से कितनों का दर्शन तथा साहित्य के साथ एक सा प्रेम है। इतनी दूर जाने की आवश्यकता नहीं; देखिये, हम में से कितने व्यक्तियों को महाकवि तुलसीदास और बिहारी की कविता समान रूप से भाती है। इन सब बातों का उत्तर होगा कि बहुत कम को, स्पष्ट किसी को। अब, यदि विज्ञान तथा साहित्य, और दर्शन तथा साहित्य की बात को एक ओर रख तुलसीदास तथा बिहारी जैसे दो कवियों के रस का समान रूप से आस्वादन करने की शक्ति भी हम में से बहुत कम व्यक्तियों में है, तो फिर उक्त प्रकार के विविध भावों तथा तथ्यों से विभूषित रचनाओं का निर्माण करने का तो, कहना ही क्या।

मनोवेग और  
उनकी शांत-  
विषयता

१ आधुनिक युग के प्रख्यात जर्मन कवि हेनर मारिया रिशके के शब्दों में एक कविता को लिखने के लिए एक कवि के लिए आवश्यक है कविता के एक कि “उसने अनेक नगर देखे हों, अनेक व्यक्ति तथा तत्त्व पर कं लिए भितने देखे हों; उसके लिए अनेक पशुओं का देखना आवश्यक विविध उपकरणों है, उसने अनेक पक्षियों की उड़ानें देखी होनी चाहिए, जो आवश्यकता है उसने पुष्पों के वे संकेत देखे होने चाहिए, जो प्रातः खिलने वाली कलियों में हुआ करते हैं। उसमें अपनी विचार-शक्ति के द्वारा अशांत प्रदेशों के राजपथों पर भूमने की शक्ति होनी चाहिए। वह अपनी स्मृति द्वारा लौट सकता हो सयोग तथा वियोगों की ओर, बचपन के अस्पष्ट काल की ओर, अपने उन माता पिताओं की ओर, जो कभी कभी हमें प्रेम में थपड़ा देते हैं, शैशव की उन बहुत सी व्याधियों की ओर, जो सहसा प्रकट होकर हमारे जीवन में प्रचल परिवर्तन उत्पन्न कर देती हैं, एकांत बंद कमरों में बिताए दिनों की ओर, समुद्र पर खिले प्रातः-काल की, समुद्र की और महासमुद्रों की ओर, यात्रा की उन रात्रियों की ओर, जो व्यतीत हो चुकी, और तारों के साथ बह गईं। एक कविता की रचना के लिए इतना ही पर्याप्त नहीं; इसके साथ ही उसके मन में स्मृतियाँ होनी चाहिए उन बहुत सी प्रेम-रात्रियों की, जो एक दूसरी से न मिलती हो, प्रसवाकांत स्त्रियों की दर्दभरी कराहों की, प्रसव-शय्या पर पड़ी उन माताओं की जो निचुड़ चुकने के कारण लपुकाय हो गई हैं, स्वप्नाकांत हैं, बंद कमरों में पड़ी हैं। उसके लिए यह भी आवश्यक है कि वह अपने जीवन में मरणा-सन्न व्यक्तियों के पास बैठा हो, मृत के पास बैठे हो, उस समय जब कि लिङ्गकियाँ खुली हो और एक एक कर आने वाले रहस्यमय, भयावह शब्द का ताँता बँधा हो। इन बातों की स्मृतियाँ ही एक कविता-रचना के लिए पर्याप्त नहीं हैं। कवि के लिए आवश्यक है कि जब ये स्मृतियाँ, बहुत सी हो

जाएँ, तो वह उन्हें भूल जाय; उसमें, उससे फिर लौट आने तक, सुरवा  
उनकी प्रतीक्षा करने की धीरता होनी चाहिए; क्योंकि इन स्मृतियों में  
उसका सारा संसार निहित है; और यह तमी होता है, जब कि वे स्मृतियाँ  
हमारे भीतर हमारे रक्त में एक ही जाएँ, हमारी दृष्टि तथा हमारी चेष्टा  
में परिणत हो जाएँ, जब उनका कोई नाम और चिह्न शेष न रह जाय; वे  
हम में आत्मसात् हो जाएँ; तमी, केवल तमी, हमारे जीवन के किसी मुनहरे  
क्षण में, कविता के प्रथम शब्द का उनमें उत्पन्न होता है, जो उनसे निक-  
कर बाह्य जगत् में विचरता पंखी बन जाता है” ।

जब स्वयं एक महाकवि के शब्दों में कविता की प्रथम पंक्ति लिखने के  
लिए इतने प्रचुर तथा नानाविध उपकरणों की अपेक्षा है  
तब एक महाकाव्य ग्रन्थवा नाटक के लिखने के लिए  
कितने अधिक और विविध उपकरणों की आवश्यकता  
होगी इस बात का अनुमान करना भी कठिन है । तदर्थों

तथा उनमें उत्पन्न होने वाले मनोयोगों की बहुविधता तथा अधिकता  
में ही साहित्यकार की इतिरिक्त उपरता है । और जब हम इस बात को  
लेकर हिंदी के महाकवि तुलसीदास पर दृष्टिपात करते हैं तब हमें उनकी  
गुलामी गतिमा विश्वमुत्थी बनकर प्रत्यक्ष होती है । पौरुष्य ग्रन्थवा  
परचाय; विवेचना की किसी भा विधा से परखने पर उनका मानव एक  
महाकाव्य तो टहरता ही है, परशुराम-लक्ष्मण-संवाद बाज्रि-रावण-संवाद  
अंगद-नाकण-संवाद, आदि प्रयोगों में निहित हुए नाटकीय तत्वों की  
उपस्थिति है । जब हम मानव के बरतें विषय की बहुविधता तथा उदात्ता  
उत्तमों आने वाले चरित्रों की उच्चता और यथापता पर, उसमें मुलरित  
जीवन-तत्वों की उत्कृष्टता तथा लोक-हितकारिता पर, संक्षेप में उनके

सकल भाव-पक्ष तथा कला-पक्ष पर, एक साथ ध्यान देते हैं, जब हम उसे सभी दृष्टियों से परिपूर्ण निष्पन्न हुआ उपलब्ध करते हैं। यही बात अंग्रेजी के महाकवि शेक्सपीयर के विषय में कही जा सकती है। इसमें संदेह नहीं कि उनके द्वारा निदर्शित किए गए अनेक तथ्यों में से एक एक का निदर्शन कुछ नाट्यकारों ने उनसे अच्छा किया है; उनके द्वारा तरंगित हुए अनेक मनोवेगों में से एक एक का तरंगन कतिपय कवियों ने उनकी अपेक्षा अच्छा किया है; किंतु जीवन-समष्टि की भाव-समष्टि का जितना प्रभावशाली निदर्शन इस महाकवि के द्वारा निष्पन्न हुआ है उतना अन्य किसी भी कवि के द्वारा नहीं हो पाया। उनकी रचना में हमें अपना सारा आभा—भना और बुरा, सक्रिय और निष्क्रिय, सारा, सभी प्रकार का, एक साथ मुखरित होता दाख पड़ता है; उनकी रचना में हमें सारा विश्व, हाथ उठाए, कुछ कहता सा, कुछ करता सा, फिर भी अवाक्, ठाय में निश्चेष्ट, अपनी अशेष अतीतकथा को जीम पर लिए, अपना अनन्त भविष्य कहानी को हृदय में धरे, धीरे गति से अग्रसर होता दिखाई पड़ता है। यह बहुमुखता, यह विश्वजनीनता, न केवल भाव-पक्ष में अथवा कला-पक्ष में, किन्तु दोनों में एक-सी है परिष्कृत और परिपूर्ण; बस इसी में तुलसीदास और शेक्सपीयर की अनुपम महिमा छिपी हुई है। यह जितनी ही अधिक जिस साहित्यकार में होगी उतनी ही अधिक उसकी रचना विश्वजनीन कहलाने की अधिकारिणी होगी।

साहित्यिक मनोवेगों के विषय में पाँचवीं विचारणीय बात उनकी धृति अथवा भेरी है। इससे हमारा आशय यह कदापि नहीं कि हमारे मनोवेगों की दो या उससे अधिक कई भेनियाँ हैं; और उनमें से कतिपय भेनियों के मनोवेगों का साहित्य में स्वागत होना चाहिए और दूसरे का

मनोवेग और  
उनकी धृति या  
गुणः बिहारी तथा

उपमें तिरस्कार किया जाना चाहिए। इस कथन  
 हमारा अभिप्राय यहाँ है कि अन्य वस्तुओं के  
 मनोवेगों में भी एक प्रकार का तात्त्व्य होता है। कुछ मनोवेग उद-  
 होते हैं, तो दूसरे सामान्य वृत्ति के। कुछ का संबंध हास्य ही के साथ  
 दूसरों का हमारी उन भावनाओं के साथ है, जो हमारे चारित्रिक जीवन  
 के मार्मिक तंतु हैं। जिस प्रकार हमारी भावनाओं में उदात्तता तथा  
 साधारणता के दो सोपान हैं उसी प्रकार उनकी आधारशिला पर खड़े  
 होने वाले साहित्य की भी दो विधाएँ होना स्वाभाविक है। हम ने देखा  
 या कि साहित्य के भाव-पक्ष और कला-पक्ष ये दो पक्ष होते हैं। वि-  
 प्रकार साहित्य के भाव-पक्ष का हमारे मनोवेगों पर प्रभाव पड़ता है उसी  
 प्रकार उसके कला-पक्ष का भी। हो सकता है कि एक रचना में भाव-पक्ष का  
 निदर्शन सुन्दर सपन्न हुआ हो और उसके कला-पक्ष में निर्बलता रह गई  
 हो। इसके विपरीत कुछ रचनाओं में कला-पक्ष का अधिक विकास होकर  
 भाव-पक्ष में निर्बलता आ जाना भी स्वाभाविक है। साहित्य की कुछ अमर  
 कृतियों में दोनों ही पक्षों का समान विकास होता है। अब, यहाँ इस बात  
 के मानने में संकोच नहीं होना चाहिए कि कला-पक्ष की पेशलता से  
 व्यापृत होने वाले मनोवेगों की अपेक्षा भाव-पक्ष की प्रबलता-द्वारा प्रेरित  
 होने वाले मनोवेग उच्च भ्रंशी के होते हैं। पहलों में केवल सौंदर्य का  
 उपभोग ही उत्पानिका है, तो दूसरों में इसके साथ साथ हमारे चरित्र पर—  
 और यही हमारा सर्वस्व है—पड़ने वाला प्रबल हितकारी प्रभाव भी रहता  
 है। यह तो हुई भाव-पक्ष और कला-पक्ष से तरंगित होने वाले मनोवेगों के  
 तत्त्व की बात। अब, इससे एक पग आगे बढ़ा भाव-पक्ष में आने पर  
 हमें मनोवेगों का यही तात्त्व्य दिखाई पड़ता है। साहित्य के भाव-पक्ष  
 में हम दो भागों में विभक्त कर सकते हैं; पहला भौतिक और दूसरा

आत्मिक । सब जानते हैं कि हमारे भौतिक शरीर पर हमारे आत्मा का अधिकार है, और वह जैसा चाहे इसको कर्मों में प्रवृत्त किया करता है । इसका कारण यह है कि हमारा आत्मा हमारे स्थूल शरीर की अपेक्षा कहीं अधिक विकसित होने के कारण सूक्ष्म बन गया है, और सूक्ष्मता ही, ध्यान से देखने पर सारी शक्तियों का केंद्र ठहरती है । जिस प्रकार शरीर की अपेक्षा आत्मा भेदान् है उसी प्रकार शरीर के साथ संबंध रखने वाली भावनाओं की अपेक्षा आत्मा के साथ संबंध रखने वाली सूक्ष्म भावनाएँ अधिक बलवती हैं । इस दार्शनिक तत्त्व के दृढ़गव्य हो जाने पर हम इस बात को सहज ही समझ जाते हैं कि ऐंद्रिय तन्त्रों को गुदगुदाने वाले साहित्य की अपेक्षा आत्मा की भावमंगियों को तरंगित करने वाले साहित्य का पद उन्नत क्यों है । हमारे हिन्दी-साहित्य में बिहारी की कविता कला-मय की दृष्टि से सुतरां रमणीय संपन्न हुई है । चमत्कार के अशेष उपकरणों से सुसज्जित हुई उसकी मदमाती कविता-कामिनी रीति के राजपथ पर भूमती हुई देखते ही बनती है । शारीरिक सौंदर्य के चमत्कृत वर्ण में भी बिहारी ने कमाल किया है । उनकी धमर-दृष्टि मधुमय स्त्री-जगत् के कोने-कोने में पहुँचती है, और वह जहाँ भी पहुँची है, वहीं उसने अपनी प्रतिमा की विजय-वैजयंती गाड़ दी है । उन्होंने शारीरिक प्रेम की ओस से एक-एक बूँद ले अपनी गठसई को भरा है । उनकी एक-एक बूँद रंगार की कूक है, अनङ्ग का राग है और ऐंद्रिय प्रेम की मादणी है इस विषय में बिहारी अप्रेक्षा के कीट्य कवि को कहीं पाछे छोड़ गए हैं । किन्तु जब हम उनकी शारीरिक कविता का ऊपर, तुलसी अथवा सूरदास की आत्मिक स्नेह में आमूलचूल पगी कविता के साथ सामुख्य करते हैं, तब इसे उनकी कविता से कहीं निम्न श्रेणी की पाठे हैं । जहाँ बिहारी की कविता को पद हमारे शरीर में गुदगुदी डोड़ जाती है, हमारा

भूतजात स्त्री-रूप भूतजात की चमत्कृत अग्नि में ध्वस्त हुआ चाहता है, वहाँ कबीर और तुलसीदास की रचनाओं को पढ़ हम मौलिक जगत् के क्षेत्र से पार हो आत्मा के नन्दनवन में सरक जाते हैं और हमारा आत्मा दैवीय प्रेम की पीयूषवर्षा से आप्लावित हो जाता है। शारीरिक मनोबोगों को तरंगित करने वाली रचनाओं में हमारी सत्ता बहिर्मुख हो-  
 शतधा विकीर्ण होती है तो चरित्र पर प्रभाव डालने वाली रचनाओं में वह उचित माध्यम में बहिर्मुख होता हुई प्रधानतः अन्तर्मुख हो-  
 रहा करती है। पहली भेणी की रचनाओं के निर्माता साहित्यिक जन इस तथ्य को नहीं जानते कि गुणाव का फल हमारे लिए जिस कारण सुन्दर है, समग्र संसार के अंतर्गत उस कारण ही की मुख्यता है। "संसार में जितनी अधिक अधिष्ठाता है उतना ही पठित संयम भी है। उस कर्म की बहिर्गामिना शक्ति अनन्त विचित्रताओं के द्वारा अपने को चारों ओर सहस्रधा करती है और उसकी केंद्रानुगामिनी शक्ति इस उदराम विचित्रता में उल्लास को पूर्ण सामंजस्य के साथ भीतर मिलाकर रखता है। यही जो एक ओर विकाश और दूसरी ओर निरोध है, इसी के अंतर्गत सुन्दरता है। संसार के अन्दर इसी धुँध देने और भीच लेने का नियत-जीलाओं में साहित्यवर्षा मगवान् अपने को सर्वत्र प्रकाशित कर रहे हैं। संसार की आनन्द-जीवा को जब हम पूर्णरूप में देखते हैं, तब हमको पता होता है कि अच्छा-बुरा, सुख-दुःख; जीवन-मृत्यु सब ही उठ कर और गिरकर विश्व संगीत के नीरव लुंद की रचना कर रहे हैं। यदि हम सम्पृष्टिकृत देखें तो इस लुंद का कहीं भी विच्छेद नहीं है; कहीं माँ और पं की झूतना नहीं है। संसार के अन्दर लौदर्य को इस प्रकार समझ कर से देखना और जीतना ही लौदर्य-बोध का अन्तिम अंग है।" वहाँ मौलिक लौदर्य के जुबानी मित्रों में इस लौदर्य-बोध का अभाव है, वहाँ कबीर और तुलसी की रचनाओं में

यह धड़े ही भव्य रूप में निष्पन्न हो हमारे संमुख आया है।

कछ विद्वान् "कला की खस्ता कला के लिए" मानते हुए साहित्य की संगीत के साथ तुलना करते हैं। उनका कथन है कि संगीत के समान जिस प्रकार संगीत का प्रभाव एक मात्र हमारे मनोवेगों तथा की खस्ता पर पड़कर हमारे मन में आनन्द को उत्पन्न करता है, कला के लिए है इसी प्रकार साहित्य का चरम लक्ष्य भी एकमात्र आनन्द-इसका स्वङ्गन प्रकृति होता है। इनकी दृष्टि में साहित्य का कर्तव्य है आंतरिक तथा बाह्य जगत् में पाए जाने वाले भले बुरे, ग्राह्य और अग्राह्य सभी का समानरूप से केवल रह-निष्पत्ति के उद्देश्य से चित्रण करना। वे अपने पक्ष की पुष्टि में चित्रकला का भी ऐसा ही ध्येय बताते हैं। किंतु साहित्य के चरमलक्ष्य का यह सिद्धांत जहाँ समाज के लिए भयावह है, वहाँ यह तत्त्वदृष्टि से देखने पर एकदेशी भी ठहरता है। हम जानते हैं कि हमारे संपूर्ण क्रियाकलाप तथा हमारी अशेष चित्त-वृत्तियों का प्रमुख लक्ष्य हमारे जीवन को सुखी तथा उन्नत बनाना है। हम यह भी मानते हैं कि विशुद्ध संगीत का लक्ष्य आनन्दोत्पत्ति है; किंतु विशुद्ध संगीत में और कविता में बड़ा भेद है। जहाँ संगीत में तान और लय का एकछत्र राज्य है, वहाँ कविता में विचारों को व्यक्त करने वाली भाषा भी विद्यमान रहती है। अब, यह सभी को प्रत्यक्ष होना चाहिए कि जहाँ विशुद्ध संगीत से एकमात्र सुख की उत्पत्ति होती है, वहाँ कविता के रूप में संकलित भाषा और संगीत से—यदि ठीक भाषा में उदात्त विचार हुए तो—आह्विक प्रसाद भी मिलता है और चरित्र की पुष्टि भी होती है; और ध्यानपूर्वक देखने पर शायद होगा कि जीवन और चरित्र दोनों एक वस्तु के दो नाम हैं। इतिहास में जब कभी कविता के रूप में संगीत और भाषा का यह . . . है तभी तब उससे लोकहित की अत्यंत स्वच्छ



धारा बहा है। इस संबंध में कबीर, भोला और मुरारि के नाम वर्णित होने चाहिए।

विचार के इस किंदु में एक पग आगे बढ़ कर जब हम बालुक्का और मूर्तिकला पर ध्यान देने हैं, तब इनके क्षेत्र में भाँ हमें कला की सत्ता कला के लिए बाला मिश्रात श्वारेन साथ नहीं उतरता हीन पड़ता। एक सुन्दर चित्र तथा रमणी-मूर्ति को देख कर हमारे मन में सौंदर्य-भावना तो उत्पन्न होती है, किंतु साथ ही, उसका उन्मत्ति के अनन्तर [हमारे मातृक हृदय पर उसका एक चारित्रिक प्रभाव भी अनिवार्य रूप से पड़ा करता है। और जब हम एक मनुष्य द्वारा रचित चित्र अथवा मूर्ति के रूप में मनुष्य की इतिकर्तव्यता की नीलाम, विधात्मा के द्वारा रची अनन्त विश्व की विपुल मूर्ति पर और उसी के द्वारा नीलाम नैश अंबल-पट पर खचित किए अगणित नक्षत्रों पर ध्यान देते हैं, तब हमारे हृदय-पटल पर जो इस दिव्य चित्रकला तथा मूर्तिकला का चारित्रिक प्रभाव पड़ता है वह सचमुच वर्णनातीत है। इस प्रकार जब हम उत्तुङ्ग हिमाचल पर खड़े हों, उसके विभिन्न रूपों को दृष्ट करके वाली विविध कलाओं पर दृष्टिपात करते हैं तब हमें इन सभी की सत्ता उसको परिपूर्ण तथा परिपक्व बनाने के लिए संयुक्त हुए दृष्टिगत होती है। इस विषय में सुप्रसिद्ध अंग्रेज़ समालोचक मैथ्यू आर्नल्ड के निम्नलिखित बचन ध्यान देने योग्य हैं—

“याद रखो जीवन का महत्त्व तत्पय विचारों को सुन्दरता तथा प्रभाव-शालिता के साथ जीवन में; “किस प्रकार जिऊँ” इस प्रश्न में समन्वित करने में है। बहुधा आचार पर संकुचित तथा विसंवादी दृष्टि से विचार किया जाता है। उसे ऐसे मंतव्यों और विश्वासघटनों के साथ टांक दिया गया है, जिनके दिन बातें चुके हैं। आज आचार हीन मानने वाले धर्मग्रन्थियों के

हाथ में पक गया है। वह हम में से बहुतों को खलने लगा है। हम कभी कभी ऐसी कविता की ओर भी खिंच जाते हैं जो आचार का विरोध करती है; जिसका आदर्श उमर सार्वभौम के इन शब्दों में है कि "आओ! जो समय मसजिद में गँवाया है उसकी कभी मधुशाला में पूरी कर लें।" कभी कभी हमें ऐसी कविता मुहाने लगती है, जो आचार को उपेक्षा करता हो, कविता जिसमें खार हो या नु हो, परंतु जिसकी भाषा सुन्दर हो और अलंकार खरे हो। दोनों दशाओं में हम अपने आपको भ्रांति में डालते हैं। भ्रमांशुदेव का सर्वश्रेष्ठ उपाय यह है कि हम "जीवन" के विपुल तथा अविनाशी शब्द पर अपने मन को एकाग्र करें। वह कविता जो आचार का विरोध करती है एक प्रकार से "जीवन" का प्रत्याख्यान करती है, और वह कविता जो आचार को उपेक्षा-दृष्टि से देखती है, स्वयं "जीवन" को उपेक्षा करती है।"

यहाँ कला की सत्ता कला के लिए बताने वाले यह कहेंगे कि जीवन के भ्रम और हेय ये दो पक्ष हैं; एक के बिना दूसरे की सत्ता जीवन के दो पक्ष असंभव है। इस लिए यदि साहित्य में भ्रम का चित्रण भ्रम और हेय होना आवश्यक है तो उसमें हेय का चित्रण भी बांझनाय है। जहाँ महाकवि षट्पत्ति ने श्रीराम-लक्ष्मण, भरत और सीता के मनोहारि चरित्रों का वर्णन किया है; वहाँ उन्होंने साब दा रावण, और उसके बंधुबान्धवों का भी वर्णन किया है। जहाँ हमें श्रीराम के महा-भारत में धर्मराज युधिष्ठिर तथा विदुर जैसे परम पावन राजर्षियों के दर्शन होते हैं, वहाँ उसमें हमें दुर्योधन जैसे इठी, दूसरों के स्वत्व पर जोर जमाने वाले आततायियों के चरित्र भी मिलते हैं। जहाँ शेक्सपीयर ने अपने अमर नाटकों में जीवन की मध्य भावनाओं को सुसज्जित करके मानव-समाज के संमुख रखा है, वहाँ उन्होंने ह्यामी तथा लेडी मैकबेथ जैसे दारुण व्यक्तियों के भी चित्र खींचे हैं। फलतः कला की सत्ता केवल कला के लिये बताने

वाले आचार्यों के मन में जहाँ रसोपपत्ति के लिए रस की मुक्ति भेद पद के निदर्शन से होती है वहाँ वह, उतनी ही हेय पद के विवेचन से भी संपन्न होती है। फलतः एक कलाकार का लक्ष्य अपनी रचनाओं में केवल रसोद्-  
 बोधन होना चाहिये, चरित्र संबंधी बातों से उसका कोई संबंध नहीं।

इसके उत्तर में हम केवल इतना ही कहेंगे कि जीवन के भेद और हेय-  
 इन दोनों पक्षों में से केवल भेद ही की अपनी स्वतंत्र  
 भेद नित्य है, हेय सत्ता है, क्योंकि चरमावस्था में पहुँच कर हेय या  
 का भंसा हो तो विगलित हो जाता है, अथवा वह विकास की अनवरत  
 प्रक्रिया में से गुजरता हुआ भेद ही में परिणत हो जाता है।

विरह के महाकवि अपनी रचनाओं में दोनों ही का चित्रण  
 करते हैं; किंतु लक्ष्य उनका सदा हेय की शयता तथा दुरवस्था दिखाकर  
 भेद की अनन्तता और उसी की चरम विजय दिखाना होता है। जहाँ भार-  
 के मंगलमय आदर्श का अनुसरण करते हुए रामायण और महाभारत ;  
 रावण तथा दुर्योधन के हेय चरित्रों की दुरवस्था दिखाकर प्रत्यक्ष रूप से  
 भीराम और युधिष्ठिर के सदाभंगल चरित्रों की उपादेयता संप्रदर्शित की  
 गई है, वहाँ यूरोप के संकुचित-रूपेण यथार्थवादी आदर्श को ध्यान में रख  
 कर रचे गए रोमन्टीक नाटकों में तो स्पष्टरूप से हेय चरित्रों का विप्लव  
 दिखा कर भेद की गरिमा अभिव्यक्त की गई है, और वहीं केवल हेय चरित्रों  
 का अन्तिम पतन दिखा कर भेद चरित्रों का और अपसर होने का संकेत  
 दिया गया है। इयागो की लक्ष्मिहीन दुष्कर्मकारिता को देख हमारे  
 मन में विकास में भी उस अंश बनने की इच्छा नहीं उत्पन्न होती; इसके  
 परीत हमारे मन में उसके समुद्भव में पतनात्ता देख उसके दूर हटने की  
 इच्छा उत्पन्न होती जाती है और अंत में हमारा ध्याना उसके  
 विद्रोह में टूट लड़ा होता है। और इस प्रकार महाकवि कालीदास,

व्यास, कविदास, तुलसीदास तथा शेषसपीधर की साहित्यिक रचनाएँ, कला के लिए हाने पर भी, अन्त में जीवन को मंगलमय बनाने वाली सिद्ध होती हैं; और जो ध्येय तथा इष्टिकोण साहित्य के विषय में इन महाकवियों का रहा है, वही अन्य सभी साहित्यिक निर्माताओं का होना अभीष्ट है।

## भाव और रस-निरूपण

भावना अथवा मनोवेगों में साहित्यिकता संपन्न करने वाले तत्त्वों का निरूपण हो चुका, अब हमें भावों और उनकी विधाओं के निरूपण की ओर अग्रसर होना है। इस विषय में हमें रस-निरूपण दार्शनिकों द्वारा बताई गई भाव की इंद्रियजनित, प्रज्ञात्मक तथा रागात्मक आदि विधाओं में न पड़ कर उसकी उन विधाओं पर विचार करना है, जिनका साहित्याचार्यों ने रस-निरूपण के प्रसंग में वर्णन किया है।

साहित्य पर विचार करते हुए हमने संकेत किया था कि भारतीय महर्षयः उन आचार्यों ने उसका लक्षण “रसवत् धारय” किया है।  
 रसायन नाम इस रस को—जो कि इनकी दृष्टि में काव्य अथवा साहित्य का आत्मा है—इन्होंने शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, बीभत्स, अद्भुत, और शान्त इन आगों में विभक्त किया है। इन रसों की उत्पत्ति क्रमशः रति अथवा प्रेम, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा अथवा घृणा, विस्मय अथवा आश्चर्य तथा निर्वेद से बताई है। क्योंकि शृंगार रस की उत्पत्ति में रति अथवा प्रेम की भावना अनवरत बनी रहती है, इस लिए उसे शृंगार रस का स्वार्थी भाव कहा जाता है। इसी प्रकार हास्य रस में हास की, करुण रस में शोक की, रौद्र रस में क्रोध की, वीर रस में उत्साह की, भयानक रस में भय की, बीभत्स रस में जुगुप्सा अथवा घृणा



हमारे आचार्यों ने भावों का, उनका गहराई का न्यूनाधिक मात्रा के

अनुसार दो भागों में विभक्त किया है। पहले स्थायी

स्थायीभाव और भाव—तब का ऊपर वर्णन हो चुका है—हमारे हृदय  
व्यभिचारी भाव में स्थायी रूप से विद्यमान रहते हैं। दूसरे वे भाव भी हैं,

जो भाव के समुद्र में छोटी तरंगों की भाँति उठकर धोड़े

ही समय में विलीन हो जाते हैं। इन्हें संचारी अथवा व्यभिचारी भाव  
कहते हैं। इनका काम स्थायी भाव को पुष्ट करना मात्र है। किसी कविता

की पढ़ते समय अथवा किसी नाटक को देखते समय एक स्थायी भाव की  
उत्पत्ति होकर जब तक वह हमारे मन में रहेगा, तब तक उसी की प्रधानता

रहेगी; अन्य भाव—चाहे वे उसके सजातीय हों अथवा विजातीय—उसके  
पोषक होकर आते हैं; उसमें बाधा डालने के लिए नहीं। उनका अपने

स्थायी भाव को परिपुष्ट कर उसमें लीन हो जाना ही इतिकर्तव्य है। जिस  
प्रकार लारे समुद्र में गिर कर मीठी नदियाँ खारी बन जाती हैं, इसी प्रकार

स्थायी भाव में मिलकर छोटे छोटे संचारी भाव भी तदाकार बन जाते हैं।  
स्थायी भाव ही रस के लिए मूल आधार प्रस्तुत करते हैं; संचारी भाव तो

स्थायी भाव को पुष्ट करने के उद्देश्य से किंचित् समय तक संचरण कर फिर  
उसी में मिल जाते हैं।

उदाहरण के लिए; जब हम किसी व्यक्ति को अपने प्रति अपशब्द कहते  
अथवा अन्य किसी प्रकार से अपना अपवाद करता देखते हैं, तब हमारे

मन में क्रोधाग्नि भड़क उठती है। क्रोध का यह भाव स्थायी है, जो अनुकूल  
समय पाकर जागृत हो गया है। किन्तु यदि वह व्यक्ति इससे पहले भी

हमारा निरादर कर चुका है तो उसका स्मरण आते ही हमारा क्रोध द्विगुणित  
हो जाता है। यह स्मरण ही संचारी या व्यभिचारी भाव है। यह हमारे

क्रोध को बढ़ाकर स्वयं लीन हो जाता है।

ये संचारी भाव तैत्तिरीय है, जैसे:- निवेद, स्तब्ध, रुचि, अम, पूर्ण  
जड़ता, शून्य, देह, उद्वेग, भिन्ना, पाण, अयुक्त, अन्तः, शून्य, स्मृति, मरण  
मद, स्वप्न, निद्रा, विषाद, शीघ्र, अस्वप्न, मोह, मति, अज्ञानता, आवेग,  
गर्भ, अवशिष्टा, व्याधि, उन्माद, विषाद, ओस्मूक और चञ्चल।

उपदुष्ट तैत्तिरीय संचारी या व्यवहार्य भावों में यह नहीं समझना चाहिए कि संचारी भाव केवल तैत्तिरीय ही हो सकते हैं। तैत्तिरीय तो उपलक्षण मात्र हैं। इनके सटारे, इन्हीं में मिलती गुणनी और भी मानसिक क्रियाएँ हो सकती हैं, और यदि वे भी स्थायी भाव का परिमाण करती हों तो उन्हें भी संचारी भाव कहा जा सकता है।

स्थायी भाव, अनुभाव और संचारी भावों का वर्णन हो चुका। काव्य के

आत्मा रस की निष्पत्ति इन्हीं से होती है। इन सब

भाव और स्थायी भाव प्रधान है और शेष सब स्थायी भाव को रस  
रसनिष्पत्ति की अवस्था तक पहुँचाने में सहायक होते हैं। भावों के

उक्त विवेचना साहित्यिक रसास्वादन की अपेक्षा मनो

विज्ञान की विश्लेषणा से अधिक संबंध रखती है; और हमें इस क्षेत्र में भी

अपने आचार्यों की वही, हर बात को अति तक पहुँचा देने वाली प्रवृत्ति

काम करती दृष्टिगत होती है, जो सदा से स्थूल तत्त्वों की अपेक्षा अमूर्त

वस्तुओं में अपना वैभव दिखाती आई है और जिसे बाल की खाल निकालने

की कुछ आदत सी पड़ गई है। भावों के विवेचन में संचारी भावों का

समावेश तो युक्तिसंगत हो सकता है, किंतु विभाव और अनुभावों को भी—

जिनमें बहुत से शारीरिक चेष्यमात्र हैं—भावों की भेणी में एक जगह

बैठाना भाव शब्द के अर्थ को आवश्यकता से अधिक व्यापक बना देना है।

यहाँ तक हमने साहित्य के भाव-पद पर विचार किया है। अब हमें साहित्य

उस पद पर विचार करना है, जिसके द्वारा हम साहित्य के भाव-पद को

कायित करते हैं; इसी को साहित्यशास्त्री कला-पक्ष के नाम से पुकारते हैं।

### साहित्य का कला-पक्ष

यह स्पष्ट है कि जिस प्रकार एक साहित्यिक रचना को सौंदर्य-विभूषित करने के लिए उस के भाव-पक्ष का रमणीय तथा रागात्मक होना आवश्यक है, उसी प्रकार उस उद्देश्य की पूर्ति के लिए उसके कला-पक्ष का भी कविर तथा गवात्मक होना बाह्यनीय है। हिन्दु कला-पक्ष पर विस्तृत विवेचन करने से पहले उसके विषय में कतिपय सामान्य बातें जान लेना आवश्यक है।

मेरे मन में एक विचार आया है; मैं लाक्षणिक संकेत द्वारा ऐसा ही भाव आपके मन में उत्पन्न करता हूँ, अथवा यों कहिए कि मैं कला-पक्ष की आने विचार को आपके मन तक पहुँचाता हूँ। मेरा उद्देश्य इस का यही काम है; यह लिखा जा सकता है और केवल कथित रूप में भी रह सकता है। हिन्दु दोनों ही परि-  
धतियों में यह केवल माया मात्र है; इन्हीं हम साहित्य नहीं कह सकते।



अब, प्रश्न यह है कि मैं आप तक अपने विचार कैसे पहुँचाता अपने प्रतिदिन के व्यवहार में हम अपने मनोवेगों को स्फुरित करने वास्तुविरोध को दूसरे व्यक्ति के हाथ में सौंप कर उसके मन में अपने जैसे भावनाएँ उत्पन्न कर सकते हैं। मान लीजिए, एक कमल-पुष्प के सौंदर्य का निहार हमारा मन सौंदर्य-भावनाओं से भर गया है; हम अपने मित्र के मन में भी उसी प्रकार के मनोवेग उत्पन्न करने के लिए उस पुष्प हाँ को उसके हाथ में रख देते हैं। किंतु कलाओं में इस प्रकार भावाभि-व्यक्ति नहीं की जा सकती। यहाँ हमें अपने भावों की अभिव्यक्ति के लिए अप्रत्यक्ष उपायों के व्यवहार में लाना होता है। भाव-प्रकाशन के इन सभी उपायों का धारित के कला-यज्ञ में अंतर्भाव है।

हम देख चुके हैं कि मनोवेगों की उत्पत्ति उनके विषय में बात करने, वाद-विवाद चलाने अथवा उनकी विस्तारणा से नहीं होती। एवं लिए हमें उन उन मनोवेगों को गुरुगुदाने वाले मूर्त द्रव्यों को उत्पन्न करना होता है, और यह काम हमारी कल्पना-शक्ति पर आश्रित है। किंतु इस कल्पनाशक्त के समान रूप से विद्यमान रहने पर भी मनोवेगों को स्फुरित करने के अन्य अगणित साधन हो सकते हैं। उदाहरण के लिए मान लीजिए एक कवि आपके मन में कमल के सौंदर्य की भावना उत्पन्न करना चाहता है। वह इस काम को आपके सम्मुख कमल का ऐसा चित्र बसाने करके कर सकता है, जिसमें उस पुष्प के ऐन्द्रिय-रस, अर्थात् रंग, विष्णुत्व, आकार तथा सुगन्ध का विषय हो; वह इस के लिए आपके सम्मुख ऐसे विचार तथा मनोवेग भी प्रस्तुत कर सकता है, जो उस पुष्प को देख कर स्वभावतः एक सुन्दर के मन में उठते हैं, जैसे बीजन का बीज काटा का बीज, सौंदर्य का अभिमान; और वह चाहे तो आपके सम्मुख कमल को ऐसे अपने मन में उगाने हुए निर्वेद भाव का रख सकता है,

जिसकी उत्पत्ति कमल की, अथवा दूसरे शब्दों में, सौंदर्य मात्र की अनित्यता से होती है। कमल के विषय में आपके मन में रागात्मक भाव उत्पन्न करने के लिए इन दोनों उपायों में से यह कवि कौन सा उपाय काम में लाता है; यह बात नितरां उसकी अपनी मानसिक वृत्ति पर निर्भर है। और इसका दूसरे शब्दों में यह निष्कर्ष निष्कलता है कि साहित्य का कला-पक्ष ठीक वैसा हो जाता है, जैसा कि साहित्य के रचयिता की अपनी मनोवृत्ति।

एक बात और; हमने अभी कहा था कि मनोवैगों की उत्पत्ति उनके विषय में बातचीत करने, वाद-विवाद चलाते अथवा मनोवैग और उनकी विश्लेषणा करने में नहीं होती। इससे स्पष्ट है प्रतिक्रियामयी कि मनोवैगों को स्फुरित करने वाली भाषा व्यवहार भाषा की सामान्य भाषा से भिन्न प्रकार का होता है। जिस प्रकार मनोवैगों के तरंगित होते ही हमारा आत्मा बाह्य संसार से पराङ्मुख हो आत्मप्रवण हो जाता है, उसी प्रकार मनोवैगों को व्यक्त करने वाली भाषा भी स्वयमेव बाह्य विस्तार से उपरत हो अपने घनरूप में संकुचित हो जाती है। जिस प्रकार हम अपनी केन्द्र-प्रतिगामिनी शक्ति के द्वारा इन्द्रियों में से हो कर कमलादि बाह्य पदार्थों को रचते, देखते, उन पर रोंते और हँसते हैं, उसी प्रकार अपने भावों को व्यक्त करने के साधनरूप भाषा के क्षेत्र में भी हम अपनी इन दोनों शक्तियों द्वारा भाषा के दैनिक प्रयोगों के बाह्य क्षेत्र में जाते और फिर आत्मा के अंतर्मुख होने पर भाषा के भाव-निबद्ध संकुचित, किन्तु पहले से कहीं अधिक उत्कट, आंतरिक क्षेत्र में लौट आते हैं। इस प्रक्रिया का प्रत्यक्ष परिणाम यह होता है कि हमारे दैनिक व्यवहार में आनेवाली भाषा भी अपेक्षा हमारी साहित्यिक भाषा कहीं अधिक संगीतमय और इसलिए

शब्दों का तब कर काम चल सकता है, उन पर न पड़ करत साक्षि  
 मा मर्णावेगो के आत्मभूत शब्दों पर ही पड़ती है, वह उन्हीं शब्दों  
 में रचना में स्थान देता है। शब्द-जाल में बचने की उनकी यह।  
 हम साहित्यिक संक्षेप में कह सकते हैं; इतनी अधिक बढ़ जाती  
 कभी कभी—और महाकवि तो सदा ही, बहुत अधिक—एक वर  
 के साथ संबंध रखने वाले अनेक तत्वों तथा भावों को मुसरित कर  
 र कोई एक ऐसा शब्द छोट निकालते हैं जो दीपक की भाँति अनेक  
 सब भावों को टिमटिमा देता है। उदाहरण के लिए, मृत्यु को और  
 साथ संबंध रखने वाले संशय-भाव तथा पुनर्जन्म आदि के अशुभ  
 एक कवि “मृत्यु” न कह उसे “निद्रा” इस नाम से पुकार कर  
 कर देता है। जिस कवि में छोटे शब्दों से बहुत अधिक अर्थ को  
 करने की यह शक्ति जितनी ही अधिक है वह उतना ही चतुर  
 माना जाता है।

हमारे आत्मा की केंद्रानुगामिनी शक्ति हमारे आत्मा में और  
 उसके साथ हमारे आत्मप्रकाशन, अर्थात् हमारी  
 पा का भाषा में संकोच अथवा नियंत्रण उत्पन्न करती है,  
 वदस्य वहाँ वह शानेन्द्रियो द्वारा बाहर जा, वहाँ फैल कर  
 पतले पड़े हुए आत्मतत्त्व को अंतर्मुख करके उसे धन  
 बनाती है; और साथ ही उसकी प्रकाशन-सामग्री भाषा को  
 व्यवहार में आ, फैलकर पतली सी, निर्जीव सी हो जाती है—  
 के धन तथा भूत बना देती है। जो भाषा प्रतिदिन के  
 में “नाम” अथवा “शब्द” के रूप में तरल थी, एक

अस्पष्ट स्वरूप थी; वही अब साहित्य के राग-क्षेत्र में आ, आत्माभिमुख हो मूर्त बन जाती है; अर्थात् अब कमल के सौंदर्य का वर्णन प्रतिदिन की सामान्य भाषा में न कर उसकी अभिव्यक्ति ऐसे शब्दों द्वारा की जाती है, जो कमल तत्त्व के प्रतिरूप हैं, उसकी प्रतिकृति हैं, और जिस प्रकार कमल को देख भावुक द्रष्टा के मन में अगणित भावनाओं की लड़ी चल पड़ती है, उसी प्रकार कवि द्वारा प्रयुक्त उसके वाचक धनीभूत एक शब्द को पढ़कर पाठक के मन में वाच्यार्थ के साथ साथ लाक्षणिक तथा व्यंग्य अर्थों की शृंखला बँध जाती है; और इस प्रकार कवि का एक शब्द ही सामान्य पुरुषों द्वारा प्रयुक्त हुए सहस्रो शब्दों से अधिक अर्थों का स्रोतक बन जाता है। ध्यान से देखने पर ज्ञात होगा कि जिस प्रकार एक कलाकार भाव के क्षेत्र में, अनवरत रूप से होने वाले अगणित परिवर्तनों के समष्टिरूप रस संसार में से, परिवर्तन के किसी एक बिन्दु को ले उसी में जीवन का आदर्श प्रस्तुत करता है, उसी प्रकार वह कला-पक्ष में आ, अगणित शब्दों की समष्टि में से ऐसे शब्द ढूँढ़ निकालता है, जो अपने आदर्श के साथ तदाकार होने के कारण उसे पाठक के संमुख मूर्तरूप में उपस्थित करते हैं; और वह भौतिक कमल के समुल्लन होने पर भी उसका उदात्त रूप में दर्शन करने लगता है, और भौतिक कमल को अपनी आँखों से देखने पर जो भाव उसके मन में उचरित हो सकते थे, उनकी अपेक्षा इस वाच्यनामय कमल को देख उनके मन में कहीं अधिक भाव उत्पन्न होते हैं और ये उनका अपेक्षा कहीं अधिक सुखमय भी होते हैं।

शब्दों की इस अनेकार्थबोधिनी शक्ति को हमारे साहित्य शास्त्रों ने कर्षों की शक्ति अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना इन तीन भागों में विभक्त करके, लक्षणा के उदाहरणलक्षणा, लक्ष्यलक्षणा,

साहित्य, साहित्यशास्त्र और साहित्यिक विचारों के  
 अभिव्यक्ति, व्यक्तता, व्यक्तता के माध्यम, तथा और व्यक्त इन तीन  
 प्रकार के शब्दों के माध्यम, अभिव्यक्ति में व्यक्त महत्त्वपूर्ण होने पर :  
 और बर्गीकरण शब्द-साध्य को दृष्टि में व्यक्त महत्त्वपूर्ण होने पर :  
 साहित्य के रसाधारण के लिए इनका अभिव्यक्ति उपयोगी नहीं है; इन नि-  
 हय इत विस्तार में न पड़ इनका ही कहेंगे कि इन सबका मूल साहित्य-  
 शब्दों की उन पनपा, गोपनीय तथा आदर्शरूप में है, जो आत्मा के  
 रसान्वित होने पर व्यक्त और शब्द में व्यक्त होने वाली  
 तदाकारता में व्यक्त होती है ।

साहित्य के मूल मध्य साहित्यशास्त्र का और उनमें रसान्वित-  
 रूपों प्रकटित होने वाले साहित्यिक तत्त्वों का उक्त  
 शब्दों की शुद्धता, निरर्थक हृदय पर लेने पर वह बताना आवश्यक नहीं  
 पड़ता यथावत रह जाना कि साहित्यशास्त्र को सच्ची निष्पत्ति होने  
 पर कवि के शब्दों में शुद्धता (correctness),  
 निश्चयता (precision), यथार्थता (appropriateness) और अभिव्यक्तता (expressiveness)  
 के अनुरूप हो उठने पर, अपने भावों को व्यक्त करने के लिए  
 से शब्द नहीं ढूँढ़ने पड़ते; उसे प्रयुक्तप्रयुक्त के भ्रमेले में भी नहीं  
 पड़ता, उसे साहित्यशास्त्रियों के द्वारा उद्भूत किये गए अन्य  
 से भी परिचित नहीं होना पड़ता; उस समय उसकी विद्या पर  
 उचित शब्द नाचने लगते हैं, या यों कहिए कि उसके द्वारा  
 दिए जीवन का आदर्श, अर्थात् उसकी रचना का माध्यम—

स्वयमेव आत्मानुरूप शब्द-आदर्श को, अर्थात् कला-मूल को ढूँढ लेता है। उस समय उसके शब्द स्वयमेव सांकेतिक, प्रतीक और उद्दीपक बन जाते हैं।

हमने अभी कहा था कि एक सार्थक कवि विश्व में अविरतरूपेण घूमने वाली परिवर्तनों की मृत्खला में से—और इसी मूल तथा और परिवर्तन-माला का नाम सच्चा जीवन है—किसी एक शब्द-पट कड़ी को पकड़ उसी में जीवन-समष्टि को प्रतिरूपित करके हमारे सामने ला खड़ा करता है—और उसकी इसी क्रिया को हम कविता आदि के नाम से पुकारते हैं—उसके द्वारा भौतिक जगत् में से, उद्भावित किया हुआ जीवन का यह आदर्श अपने को प्रकाशित करने के लिए, सपदि, शब्द के सूक्ष्म पट पर प्रतिफलित हो जाता है, जो पट, जगत् अर्थात् अर्थ के साथ साथ उसी के समान सदा से अविच्छिन्न बना चला आता है। वर, एक चतुर कवि का सब से बड़ा काम है। स्थूल तत्त्वों के आदर्श को—और इसी का पारिभाषिक नाम अर्थ है—और सूक्ष्म शब्दमय जगत् के ऊपर पढ़ने वाले उसके प्रतिविम्ब को अपनी चाणी अथवा सेलनी द्वारा जगत् के संमुख ला उपस्थित करना।

उक्त तत्त्व के हृद्यत होते ही हमें इस बात की उपलब्धि हो जाती है कि जिस प्रकार हमारा वास्तव अर्थमय जगत् मूलरूप से एक शब्द और अर्थ अविभाज्य है, अर्थात् व्यक्तिरूपेण पृथक् पृथक् होने पर भी अविभाज्यता भी समष्टिरूपेण वह सारा अनवच्छिन्न एक है, उसी प्रकार उसका अनुरूपी शब्द-जगत् भी एक एक शब्द की दृष्टि से पृथक् पृथक् होने पर भी शब्दधारा की दृष्टि से अविभाज्य है, अर्थात् जिस प्रकार कवि के द्वारा उद्भावित जीवन-आदर्श एक अखंड वस्तु

है। इसी तत्त्व के आधार पर हमारे प्राचीन दार्शनिकों तथा वैयक्तिकों जहाँ व्याख्येय वाक्य जगत् को अखंड माना है, वहाँ उसके अनुरूपी, उसी व्याख्या करने वाले शब्द-रूप वेद भगवान् को भी नियतानुपूर्वोक्तित्व नित्य माना है। जिस प्रकार हम सृष्टि के आदि कवि भगवान् की रचना के भाव-पक्ष, अर्थात् वाक्य जगत् में किंचित् परिवर्तन करते ही उसके सौंदर्य को खंडित कर देते हैं, जिस प्रकार हम एक मुरली रमणी के केरागाथों को सिर में उतार उन्हें उसकी जगत्ओं पर चिपका देने पर उस रमणी को रमणी में रोछ में परिवर्तित कर देते हैं, इसी प्रकार इस भाव-पक्ष का व्याख्यान करने वाले शब्द-रूप वेद की आनुपूर्वी में किंचित् भी भेद डालकर हम उसकी स्वारसिक रसिकता को भग कर देते हैं। ठीक यही बात हम एक महान् कवि की रचना के विषय में कह सकते हैं।

जिस प्रकार काबिदाम की रचना का भाव-पक्ष अखंड है, जिस प्रकार यथार्थ कंबल का उसके द्वारा उद्भावित किया गया जीवन का आदर्श अनुवाद कबो कबो अटूट एक है, उसी प्रकार भाव का अनुरूपी महाकवि का शब्द-पक्ष भी—अर्थात् यह शब्दमुकुट, जिस पर उसके द्वारा सींचा हुआ जीवन का आदर्श प्रतिबिम्बित हुआ है—एक अखंड तथा अटूट पट है। जिस प्रकार काबिदाम के शब्दों का पटक में आप उसके भाव-पक्ष में सेरमात्र भी भेद डालकर उनके अस्मिता को नष्ट कर देंगे, उसी प्रकार उसके भाव-पक्ष को नष्ट करने वाला उसका शब्दानुपूर्वी में भी आप नाममात्र का परिवर्तन कर देंगे। अर्थ और शब्द की इस तत्वात्मक प्रारण ही एक यथार्थ कवि की रचना का अन्य भाग में अनुवाद दिया जा सकता है। इसलिये वह हम महाकवि का कर्म की अनुदान रचना कर्म की का दिली अन्य भाग में अनुवाद पढ़ते हैं, तब हमारे

संमुख उसके भाव-पक्ष का कंकाल बड़ी ही करुण दशा में आ उपस्थित होता है। प्रातः और सायं समय के वर्णन जिन्हें पढ़ हमारे आत्मा में एक साथ विविध रंगों और अनुरागों की पिचकारियाँ छूटने लगती थीं, अब निजीव, नीरस और उखड़े-पुखड़े दीख पड़ते हैं। इसी प्रकार जब हम अंग्रेज़ी के महाकवि शेक्सपीयर का अनुपम रचनाओं को हिन्दी आदि के अनुवाद में पढ़ते हैं, तब हमें उनका सदस्य विशेषताओं में से एक का भी आभास नहीं होता और हम कह उठते हैं कि क्या इन्हीं पाँचों रचनाओं के आधार पर इन्हें विश्व के दो या तीन कवियों में से एक बताया जाता है ? आप अनुवाद करते समय रचना के भाव-पक्ष को तो हिलाने ही हैं, उसके कला-पक्ष को तो आप समूल ही तोड़ फेंकते हैं।

जब हम शब्द और अर्थ की इस दार्शनिक अविभाज्यता को भलीभाँति हृद्गत कर लेते हैं, तब साहित्य-शास्त्रियों का यह भिद्धान्त हमारी समझ में सहज ही आजाता है कि शब्दों का अपना स्वतन्त्र अर्थ कोई नहीं है,

और वे परस्परोद्दीप्त (interanimation or  
शब्दों का पर- interpenetration) अथवा परस्पर-प्रवेश के द्वारा  
सरोद्दीप्त और ही - अर्थात् वाक्य में आनुपूर्वविरोध के साथ रत्ने जाने  
परस्पर प्रवेश पर ही अर्थ को व्यक्त करते हैं, आनुपूर्वविरोधों में रत्ने  
हुए एक ही अर्थ को नहीं, अपितु अर्थों की अर्गणित  
विभागों को व्यक्त कर सकते हैं। जिस प्रकार एक स्थूल धर्म को, दूसरे  
अर्थों के निर्वोक्त अभाव में, स्वतंत्ररूपेण सत्ता नहीं कही जा सकती, वही  
प्रकार एक शब्द की भी अन्य शब्दों के अभाव से स्वतंत्र अर्थात् अर्थरूप  
सत्ता नहीं सोची जा सकती। जिस प्रकार चित्रकार का एक बिंदु अन्य  
बिंदुओं के अभाव में निरर्थक होता है, उसी प्रकार साहित्यकार का एक  
शब्द भी अन्य शब्दों की अनुपरिवृति में सुतरा निरर्थक हो जाता है। और



जिग प्रकार निबन्धन के विविध बिन्दु, कमबलिये में विन्यस्त होकर ही  
आधारविरोध को अभिव्यक्त करते हैं, उसी प्रकार एक मुक्ति का दृष्ट-वस्तु  
भी आनुपूर्वीविरोध में विन्यस्त होकर ही अर्थविरोध को अभिव्यक्त करता  
करता है। इन लिए एक मुक्ति की रचना में पदों की संगति के साथ साथ  
वाक्य की संगति भी अनिवार्य रूप से हुआ करती है।

कहना न होगा कि कलापक्ष को मुरूप बनाने में शब्दों की और  
शब्द-विन्यास की प्राकृतिकता तथा स्वाभाविकता  
आवश्यक पड़ती हैं। ये दोनों बातें साहित्यिक पुष्प को  
आंतरिक स्वाभाविकता पर निर्भर हैं। यदि वह कलापक्ष  
स्वयं प्रकृतिप्रिय है, यदि उसके भावों में और अंतर तथा

बाह्य जगत् में अनुरूपता है तो वह अनुरूपता उसके शब्दों में स्वयंसे  
प्रतिफलित हो जाती है, और हमें उसकी रचना को पढ़ते समय वही भा  
नहीं रुकना पड़ता; उसमें हम अग्रतिहत हो बड़े चले जाते हैं। इस तत्त्व को  
ध्यान में रख जब हम महाकवि कालिदास के श्रुवशांतगत अत्रविलार को  
पढ़ते हैं, तब हमें उसमें स्वयं प्रकृति रोती दांस पड़ती है, श्रुवश का दृष्ट  
शब्द रोता सुनाई पड़ता है; कालिदास और अब दोनों एक हो रोते दिखाई  
पड़ते हैं। और जब हम इस दृष्टि से उनके शकुन्तला नाटक में प्रवेश करते  
हैं, तब हमें वहाँ आभम का पता पता, वहाँ के पशु-पक्षी, यहाँ तक कि उस  
खंड की संपूर्ण समष्टि शकुन्तला और दुष्यन्त के साथ एक ही प्रेमरूपक का  
और अमर होती दीख पड़ती है। विश्व-प्रेम के उस कथानक को सजा करते  
समय महाकवि की जिह्वा पर वे ही शब्द उतरे हैं, जो स्वयं प्रेम के प्रतिरूप  
हैं और जो तपस्वियों के आभम में प्रेम-दीक्षा लेने वाले दुष्यन्त और शकुन्तला  
की नाई अपने आप भी प्रेम में पगे एक दूसरे के साथ संगत होकर विन्यस्त  
पड़े हैं। कला-पक्ष का यही रुचिर परिपाक हमें महाकवि तुलसीदास तथा

शेक्सपीयर की रचनाओं में उपलब्ध होता है।

किसी रचना में प्राकृतिकता तथा स्वाभाविकता होने पर यथार्थता स्वयमेव आ जाया करती है। हम अपने आधुनिक हिंदी-कवियों को अंग्रेजी तथा बंगला-कविता का विवेकशून्य अनुकरण करने की

कुप्रवृत्ति के कारण एक असह्य दोष से ग्रस्त हुआ पाते साहित्य की है। इनमें से मैथिलीशरण, पंत तथा प्रसाद जैसे कतिपय स्वाभाविकता और सुकवियों को छोड़ शेष सभी की रचनाएँ अप्राकृतिकता,

यथार्थता अस्वाभाविकता तथा अयथार्थता में फँसी पड़ी हैं। इनमें से बहुतों में प्रतिभा का लेश नहीं, सूक्ष्मदर्शिता का नाम नहीं, फिर दार्शनिक दृष्टि का तो कहना ही क्या। जहाँ हृदय में तत्त्वज्ञान ने उत्पन्न हुई विशदता तथा गंभीरता नहीं, वहाँ सच्ची रागात्मक दृष्टि उत्पन्न ही कैसे हो सकती है। कविता को सृजन करने वाले इन सब तत्वों के अभाव में इनमें से बहुसंख्यक कविमन्य कहीं अंग्रेजी की नकल कर और कहीं बंगला अथवा मराठी की नकल कर जनता के समुल्लेख ऐसे नेचुरे राग अलाप रहे हैं, जिनका न कोई सिर है और न पैर। जिधर देखो उधर ही चालू प्रेम की चीख है और जुमायशी अग्नि-ज्वाला की चीँघ है। इस प्रकार के कवि हृदय की छोटी सी चिनगारी को शब्दांशुर द्वारा जनता के समुल्लेख ज्वाला बना कर रखते हैं, वे कृत्रिम प्रेम को कबीर, रबिन्द्र तथा शैले का प्रेम बना कर दर्शाते हैं, इनकी रचनाओं में जहाँ शब्दों का भारी आटोप और आडंबर है, वहाँ अंग्रेजी तथा बंगला से उधार ली हुई नई नई लाक्षणिकताओं का विदग्धन भी है। हृदयगर्भीय न होने के कारण ये लोग दुष्प्रतीति की बात पर चील उठते और अपने पाठकों तथा भोताओं को अपनी चील के द्वारा प्रभावित करना चाहते हैं। हिंदी साहित्य की वर्तमान में सब में बड़ी आवश्यकता उसके रचयिताओं में यथार्थता को उत्पन्न करना है।

व्यपार्यता के होने पर सामान्य शब्द भी सजीव बन जाते हैं, और उतने अभिव्यक्ति में शब्दों का ओजस्वी आटोप भी ढोल की पोल रह जाता है।

कलापत्र के इन सब तथ्यों के साथ साहित्यिक रचना में एकता अथवा सामंजस्य का होना आवश्यक है। इसके अभाव में कोई भी कला-तत्त्व परिपूर्ण नहीं हुआ करता। साहित्य की सब विधाओं में इसकी समान आवश्यकता है। मान लीजिए,

आपकी रचना का प्रमुख व्यंग्य बुद्धितत्त्व अर्थात् विचारों को जाणत करना है; तो उसमें यह आवश्यक है कि पाठक को एक ही परिणाम की ओर अग्रसर किया जाय; यदि आपकी रचना एक महाकाव्य अथवा खण्डकाव्य है तो उसमें गौण कथाओं तथा घटनाओं को मुख्य कथा का परिपूर्ण बनाने हुए उसी एक का परिपाक करना चाहिए; यदि आपकी रचना आत्मचरित्रात्मिका की भाँति है तो उसमें

एक ही मनोवेग को प्रधानता देनी चाहिए; और यदि आपकी रचना एक उपन्यास है—जिसमें अनेक पात्रों, घटनाओं तथा कथानकों का समावेश है—तो उसमें भी आप को प्रधान नायक तथा नायिका की कथा को प्रधान बनाना चाहिए, और गौण पात्रों तथा कथानकों के द्वारा उनकी पुष्टि करनी चाहिए। विचारों को उद्बुद्ध करने वाली ऐतिहासिक रचनाओं में एकता अथवा सामंजस्य टालना करना गलत है, किन्तु महाकाव्यों तथा उपन्यासों में इसका निमाणा दिनिन् कठिन हो जाता है; क्योंकि इन दोनों की रचना के द्वारा कलाकार चित्र के बहुविध तथ्यों और मानव जगत् की बहुरूप भावनाओं को व्यक्त किया करता है। मान-वत् और कला-वत् दोनों की यह एकता हमें अत्यन्त आनन्दित, सुखी तथा रोचक रचनाओं में अत्यन्त ही कठिन रूप में संभव हुई दृष्टिगत होती है।

एकता में  
कलापत्र के  
सब गुणों का  
संतर्भाव  
वालिदाय  
सुखमीदाय  
रोचकपीछर



ही सुन्दर निदर्शन किया है।

किसी रचना के भाव-पक्ष और कला-पक्ष दोनों में समानता से एकता तभी आ सकती है, जब कि उसके कला-पक्ष में बुद्धि-तत्त्व, कल्पना-तत्त्व और समवेदना के मा-पूर्णरूप से विकसित हो चुके हों और वह अपनी व्यापिनी अंतर्दृष्टि में जीवन की समष्टि में देख एक साथ प्रतीति प्रगुति वाले अनेक पात्रों की कल्पना कर सकता हो, उनके पारस्परिक संबंध को देख सकता हो, उनमें कौन मुख्य है और कौन उसके परिपोषक, इस बात को समझ सकता हो, संक्षेप में जीवन को संकुल (complex) परिस्थिति को एक निगाह में निहार सकता हो, और अन्त में इन सब बातों को तदनुसार संक्षिप्त भाषा में व्यक्त कर सकता हो। किसी भी कला की पूर्णरूप के प्रभावोत्पादक बनाने के लिए उसमें उक्त बातों का होना आवश्यक है, फिर साहित्य-कला का तो कहना ही क्या।

यह कहने की आवश्यकता नहीं कि रचना के इस एकता नामक गुण में उसके अन्य सभी गुण आ जाते हैं, क्योंकि रचना, पूर्णता, पूर्णता, व्यवस्था तथा संवादिता आदि के बिना किसी भी रचना में एकता की उत्पत्ति असंभव है। किसी रचना को पूर्ण करने से हमारा यह तात्पर्य है कि उसमें सभी आवश्यक तत्वों का समावेश है, उसमें कोई बात बीच में नहीं छूटी है और न ही किसी अनावश्यक तत्व का उसमें समावेश हो पाया है। नाटक के समान अनेक पात्रों तथा घटनाओं के वर्णन में भी पूर्णता का होना आवश्यक है और मीतिकान्त के समान एक भाव को व्यक्त करने वाली रचना में भी इसका होना अनिवार्य है। कवि की अंतर्दृष्टि में पूर्णता आने ही उसकी रचना में एकता आ जाती है;

बीच में नहीं छूटी है और न ही किसी अनावश्यक तत्व का उसमें समावेश हो पाया है। नाटक के समान अनेक पात्रों तथा घटनाओं के वर्णन में भी पूर्णता का होना आवश्यक है और मीतिकान्त के समान एक भाव को व्यक्त करने वाली रचना में भी इसका होना अनिवार्य है। कवि की अंतर्दृष्टि में पूर्णता आने ही उसकी रचना में एकता आ जाती है;

आवश्यक बातें उससे छूटती नहीं और अनावश्यक बातों को उस में स्थान नहीं मिलता ।

व्यवस्था से हमारा आशय रचना के विभिन्न भागों को सामंजस्य के साथ एक दूसरे के समीप संनिहित करने से है । कथानक अथवा घटना की पराकोटि (climax) अनिवार्य रूप से यह नहीं चाहती कि रचना के अंत तक पाठक अथवा द्रष्टा के मनोवेग उत्तरोत्तर उत्कट होते चले जाएँ और अंत में उनका परिपाक हो । इसके विपरीत बहुत सी उत्कृष्ट रचनाओं में यह पराकोटि रचना के अवसान से कुछ पहले हो चुकी होती है और रचना के अंतिम प्रकरण में पाठक अथवा द्रष्टा का मनोवेग शून्यः शून्यः शांत होता जाता है । शेक्सपीयर के दुःखात नाटकों में पराकोटि का यही निर्धान मिलता है ।

संवादिता में हम प्रासंगिकता तथा प्रस्तावौचित्य के साथ साथ अन्य बहुत सी बातें संमिलित करते हैं । एक संवादी संवादिता रचना में न केवल अप्रासंगिक बातों का निराकरण किया जाता है, अपितु ऐसी बहुत सी प्रासंगिक बातों को भी छोड़ दिया जाता है, जो घटना के अनुकूल होने पर भी या तो मनोभावों में विरोध उत्पन्न करती हो अथवा अपनी उपस्थिति से रचना के भावना-संबंधी प्रभाव को निर्बल बनाती हो । रचना में संवादिता उत्पन्न करने के लिए कभी कभी कलाकार ऐतिहासिक तथ्य की सीमा को लाँच उसके विपरीत चला करता है । वह अपनी रचना की प्रमुख धारा को ध्यान में रख उस से संबध रखने वाली बहुत सी ऐतिहासिक घटनाओं में, उनमें प्रमुख कथा के साथ अनुकूलता उत्पन्न करने के लिए—बहुत से परिवर्तन भी कर डालता है । इस संवादिता की सम्पत्ति के लिए ही कवि लोग विविध

बीस गुणों के तीन हुए और उनके नाम भामह के अनुसार माधुर्य, श्रृंगार और प्रसाद रखे गए। आगे चल कर मम्मट ने बताया कि श्रृंगार, करण और रात रसों में जो एक प्रकार की आकाङ्क्षता रहती है जिसके कारण चित्त द्रुत हो जाता है, उसका नाम "माधुर्य" है; बीर, रोद्र और बीमल रसों में जो उद्दीपकता रहती है जिसके कारण चित्त जल उठता है, उसे "श्रोत्र" कहते हैं, और जो सूखे ईर्ष्य में अग्नि के समान, और रस्य शर्करा तथा वस्त्रादि में जल के समान चित्त को रस से व्याप्त कर देता है, उस विकास-तत्त्व का नाम "प्रसाद" है। फलतः गुण मुख्यतया रस के धर्म हैं और औपचारिक रूप से रचना के। इन तीनों गुणों को उत्पन्न करने के लिए शब्दों की बनावट के भी तीन प्रकार माने गए हैं; किन्हीं धृति कहते हैं। ये धृतियाँ गुणों के अनुरूप ही—मधुरा, पद्मा और प्रीति कहती हैं। इन्हीं तीन गुणों के आधार पर वाक्य-रचना का तीन रीतियाँ मानी गई हैं: बेदमी, गौड़ी और पांचाली। इस प्रकार माधुर्य गुण के लिए मधुरा धृति और बेदमी रीति; श्रोत्र गुण के लिए पद्मा धृति और गौड़ी रीति; और प्रसाद गुण के लिए प्रीति धृति और पांचाली रीति निर्धारित की गई है। साथ ही यह भी बताया गया है कि श्रृंगार, करण और रात रसों में माधुर्य गुण का, और बीर, रोद्र तथा बीमल रसों में श्रोत्र गुण का उपयोग संगत है और प्रसाद गुण सभी रसों का समान रूप से वर्तमान करता है। किन्तु विशेष विशेष प्रसंगों पर इनमें परिवर्तन भी किया जा सकता है; जैसे श्रृंगार रस का पौनः माधुर्य है; पर यदि नायक बीरोदास निष्ठावर हो, अथवा विशेष परिस्थिति में उद्दीप्त हो उठा हो, उनके में श्रोत्र गुण का होना आसूचना है। इन प्रकार रोद्र और बीर रसों में गौड़ी रीति उदाहरण बताई गई है, किन्तु अभिनव में जो दो बाहरी वाक्यावली में दृष्टि के ऊपर उठने की आकांक्षा है। ऐसे

प्रसंगों पर नियत सिद्धांत के प्रतिकूल रचना करना दोष नहीं गिना जाता, प्रत्युत रचनाकार की चातुरी का द्योतक बन जाता है।

गुण और शैली के शिखेचन के उपरांत अब अलंकारों के विषय में किंचित् दिग्दर्शन करा देना उचित प्रतीत होता है।

**अलंकारों का आचाराय** ने अलंकारों को काव्यशोभाकर, शोभाति।

**वत्थान** शायी आदि कहा है, जिससे स्पष्ट है कि अलंकारों की वृत्ति पहले से ही सुन्दर अर्थ को और अधिक सुन्दर

बनाना है। जिस प्रकार आभूषण रमणीय शरीर को पहले से अधिक रमणीय बना देते हैं, उसी प्रकार अलंकार भी भाषा और अर्थ के सौंदर्य की वृद्धि करते, उनका उत्कर्ष निखारते और रख; भाव आदि को उत्तेजित करते हैं। आचाराय ने अलंकारों को शब्द और अर्थ का अस्तिर धर्म बताया है; इससे स्पष्ट है कि जिस प्रकार आभूषणों के बिना भी शरीर का नैसर्गिक सौंदर्य बना रहता है, उसी प्रकार अलंकारों के अभाव में भी शब्द और अर्थ की सहज सुन्दरता बनी रहती है। पहले विस्तार के साथ बताया जा चुका है कि काव्य की आत्मा तथा उसके शरीर में मेद है; फिर अलंकार तो इन दोनों को अलंकृत करने वाले ठहरे; फलतः इन्हीं को चंद्रलोककार के के समान काव्य की आत्मा बना देना अनुचित है। हम कह चुके हैं कि साहित्य की आत्मा रागात्मक तत्त्व; कल्पनातत्त्व तथा धुनितत्त्व में संनिहित है; और वास्तव में साहित्य की महत्ता इन्हीं के द्वारा प्रतिपादित तथा व्यंजित होकर स्थिरता धारण करती है। अलंकार साहित्य का इस महत्ता को पुष्ट कर सकते हैं; वे अपने उपजीवी साहित्य-तत्त्वों के प्रतिनिधि नहीं बन सकते।

ऊपर कहा जा चुका है कि अलंकार शब्द और अर्थ के अस्तिर धर्म हैं। इसी आधार पर अलंकारों के दो मेद किये गए हैं; एक शब्दालंकार,



राजा के यश की घबलता को चारों ओर फैलती देख वह आशंका प्रकट करता है कि वही उसकी स्त्री के बाल भी सफेद न हो जाएँ अथवा प्रभाव होने पर कौबों के काँच काँच का कारण इस भय को बताता है कि कालिमा को कीलने में प्रवृत्त हुआ सूर्य उन्हें भी काला देख उनका भी नाश न कर डाले ।” ऐसी सूक्तियों से अनेक सुभाषित-संग्रह भरे पड़े हैं, जिन्हें सुनकर थोड़ी देर के लिए भोता के मन में कुछ कुदृष्ट चारे हो जाय, पर उनमें उसे काव्य का रागात्मक तत्त्व न मिलेगा । इसके विपरीत यदि किसी उक्ति की तली में उसके प्रवर्तक के रूप में कोई गहरी कृष्ण पैटी हुई है; तो चाहे उस उक्ति में वैचित्र्य हो या न हो, उसमें काव्य की सरसता बराबर पाई जायगी । हम मानते हैं कि हृदय पर जो प्रभाव पड़ता है, उस के मर्म का जो स्पर्श होता है; वह उक्ति ही के द्वारा होता है । पर उक्ति के लिए यह अनिवार्य नहीं है कि वह सदा चमत्कृत हो, वह इनेछा छनूटी और लोकोत्तर हो । ऐसी उक्ति जिसे सुनते ही मन किर्मा मार्मिक भावना में विलीन न हो अवस्थांत् उक्ति के छनूटेपन में लटक जाता है, काव्य नहीं एक सूक्तिमात्र है । बहुत से लोग काव्य और सूक्ति को एक ही समझते हैं । किन्तु दोनों के मौलिक अन्तर को सदा स्मरण रखना चाहिए । जो उक्ति भोता के हृदय को रस में आप्लावित कर दे, उसकी प्रांगरिक बीया को खतपा मुखरित कर दे, उसमें वैचित्र्य हो या न हो, सच्चा काव्य है । इसके विपरीत जो उक्ति आत्मा में रस को न संचरित करती हुई एक मात्र कदन के छनूटेपन से भोता की बुद्धि को चकाचौंध कर देती हो, उसे हम सूक्ति कहते हैं ।

अने हिन्दी-साहित्य में हमें काव्य और सूक्ति दोनों ही अने शिष्ट रूप में प्राप्त होते हैं । जब हम हिन्दी के मर्मों अथवा भावों और साधक कवियों की रचनाओं का पारायण करते हैं, व

हिन्दी के मर्मों : हमारे सम्मुख शृंगार रस अपने अत्यन्त ही सघन तथा कवि-  
 महस्यमय रूप में उपरिपत होता है। शृंगार के इस रहस्य-  
 मय विलास में हमारा पिण्ड किसी दूसरे पिण्ड से नहीं मिलता, हमारा मूर्त शरीर अपने प्रणवी के मूर्त तत्वों में नहीं समाता; यहाँ तो हमें उस अनिवर्चनीय एकता के दर्शन होते हैं, जो इस बहुरूपी, बहुविच्छिन्नतामय भौतिक जंघन का भीतरी ऐक्य-सूत्र है और जो पिंडीभूत बहु को एक बना कर टिकाए हुए है; उसको एकता के सूत्र में पिरो कर धामे हुए है। इसी की गाढ़ अनुमृति में मर्मा कवियों का काव्य-धारा बहा था। पुण्य के संतम् में जिस ऐक्य को देखकर हम प्रकुल्लित होते हैं, वह उसके पिण्ड में नहीं है—वह उसकी गहराई में प्रतर्दित ऐसे सत्य में है, जो समस्त विश्व में एक के साथ दूसरे को निमृत् सामंजस्य में धारण किए है। मर्मा कवियों का रचनाश्रो में उसी एक का लय लहरा रही है, उसी एक का प्रकाश फूटा पड़ रहा है। मर्मा कवि कबीर, दादू आदि ने जीवन की बहुविधता में पराङ्मुख हो, धर्मध्वजियों की कपोलकल्पनाओं से पीड़ित हो, और आचार-विचारों की चारदीवारी में स्थित हो उनकी निचली स्तर में प्रवाहित होने वाले एक सत्य शिव और सुन्दर को अपनी बरमाला पहनाई थी। स्वयंवर की उस बरमाला में पत्र हैं, पुष्प हैं, उदीर्ण भाव हैं, निगूड़ अनुमृति है, ऐक्य को बहन करने वाली भारत का बाणी है। उसमें अलंकार नहीं, किसी प्रकार का प्रयत्नजन्य चमत्कार नहीं; उच्छियों का अनूठापन नहीं। वह सब होता भी कैसे, ये मर्मा साधक प्रायः समाज की उस ओली में जन्मे थे, जो शास्त्र के प्रकाश से सदा वंचित रही है; जिसके जीवन निशीथ में कभी ज्ञान का दीपक जला ही नहीं। इन्होंने जो कुछ भी सीखा था—और वही था जीवन का चरम सार—वह स्वयं सीखा था; ऊपर नीचे गूँच भाव से फैले हुए, जीवन-संतुष्टियों की समष्टि में से छान कर प्राप्त किया



अपनी आँखों के संमुख प्रत्येक वस्तु को एक स्थूल अथवा सूक्ष्म प्रकार की गति में भ्रमित होता पाते हैं; और इस गति के साथ ही उसके जन्म, स्थिति और भंग के रहस्यमय नाटक को अभिनीत होता देखते हैं। किंतु इस अनवरत गति के मूल में, परिवर्तनों की इस अविच्छिन्न सतति के पीछे हमें यह भी भान होता है कि गति और परिवर्तनशील वस्तु के व्यक्तिरूपेण नष्ट होने पर भी उसका सतानवाही आत्मतत्त्व निर्विकार बना रहता है, परिवर्तनों की उद्दाम कल्लोलिनी में सदा निश्चल पड़ा रहता है।

हमारे भारतीय दर्शन ने इसा आधार पर हमें इस संसार में ससार ही की भाँति यावज्जीवन क्रियाशील रहते हुए भी उसके यावज्जीवन कर्म में मूल में निहित आत्मा की स्थायिता का अनुभव करने का रस रहते हुए भी आदेश दिया है; और जिस प्रकार कनक, कुंडल आदि संसार से पृथक् व्यक्तिरूप में प्रवर्तित होकर विलीन होते हैं, किन्तु उनके रहना मूल में प्रवाहित होने वाला सुवर्ण-तत्त्व उनमें रहकर भी उन से पृथक् रहता है और सदा एक रस बना रहता है, इसी प्रकार आत्मा को, इस “ससार” अथवा “जगत्” में प्रवाहित होते रहने पर भी इससे स्वतन्त्र रहने का, इससे मुक्त होने की, अपना निर्वाण पाने की इच्छा बनाए रखनी चाहिए। हमारे गृह-धर्म, हमारे संन्यास-धर्म, हमारे आहार-विहार के सारे यम-नियम और बेरामी भिक्षुओं के ज्ञान ने लेकर बड़े बड़े तत्त्वज्ञानियों के शास्त्र-चिंतन पर्यंत, सर्वत्र ही समान रूप से इस भाव का आधिपत्य स्थापित हुआ दीख पड़ता है। कृपक से लेकर पंडित तक सभी इस बात को कहते आए हैं कि हम लोगो ने दुर्लभ मानव-जीवन इसीलिए पाया है कि समझ भूझकर हम मुक्ति का मार्ग पकड़ें, संसार के अनन्त आवर्तों के आकर्षणों से अपने को पृथक् रखें।

प्रकार से उपपादित किया है। स्थल स्थल पर जहाँ हमें  
 मोक्ष, व्यास, वैदिक साहित्य कर्मण्यता तथा कर्मठता की छोर अमर  
 लिदाम करता है वहाँ वह हमें अपने आदि संत आत्मा का  
 आभास दिलाकर मुक्ति का मार्ग भी दर्शाता है। इसी  
 ण्य से उसने अपने नास्तदीयसूक्त में भव बन्धन अथवा भवबन्धुओं के  
 मूल पर ऐसा विशद प्रकाश डाला है, जैसा हमें अन्यत्र कित्ता भी  
 त्व में नहीं दृष्टिगोचर होता। वाल्मीकि की रामायण और व्यास के  
 ण्य में हमें यही तत्त्व और भी अधिक स्पष्ट तथा परिष्कृत रूप में  
 प्य होता है। भीराम ने रावण के बध के उपरान्त सिंहासनासूत हो  
 को बन में प्रस्थापित करके, और धर्मराज युधिष्ठिर ने कौरवों पर  
 प्राप्त करके, सिंहासन का भोग, बन्धु-बंधव सहित स्वर्गारोहण करके  
 व की गरिमा को और भी गुरुतर बनाया है। बौद्धों के साहित्य धम्म-  
 ण्य में तो कर्म करने हुए मुक्ति की यह लालसा और भी स्वस्थ रूप  
 मित हुई है। वहाँ तो पुद्गल भगवान् ने आत्मा और अनात्म के विवे-  
 न पड़ कर्म के द्वारा ही निर्वाण का पथ-दर्शन कराया है। इसी  
 कवि भगवान् का निदान ने तो अपना अमर रचनाओं में, कर्म करते  
 होने का इस अभिलाषा का आत्यन्त ही ललित रूप में मुद्रित  
 । उन्होंने अपना रचना को भीर्दय के सार में निर्मित करके ही  
 तात्त्विक बनाए रखा है। त्रिम प्रकार हम महाभारत का एक ही  
 और बेलायत का काण्य करत है, उसी प्रकार का निदान भी एक  
 । के उपायक और आत्म में पराङ्मुख कवि कहे जा सकते हैं।  
 ना भीर्दय-भोग में नहीं समाप्त होती। कवि उस को पार करके ही  
 हुए हैं; उन्होंने अपनी लेखनी को अन्तिम समय बेलायत-बादर में ही

विलीन किया है। "उनकी सर्वश्रेष्ठ रचना शकुन्तला में हम उनकी तापस-नायिका शकुन्तला पर एक गर्भार परिणति अवतीर्ण होती देखते हैं। वह परिणति फूल से फल में, मर्त्य से स्वर्ग में और स्वभाव से धर्म में होने वाली दिव्य परिणति है मेघदूत में जैसे पूर्व-मेघ और उत्तर मेघ हैं, अर्थात् पूर्वमेघ में पृथिवी के विचित्र सौंदर्य का पर्यटन करके उत्तरमेघ में अलकापुरा के नित्य सौंदर्य में उत्तीर्ण होना होता है, वैसे ही शकुन्तला में एक पूर्वमिलन और दूसरा उत्तरमिलन है। प्रथम अंक के उस मर्त्यलोकसंबंधी चंचल, सौंदर्यमय तथा छटपटे पूर्वमिलन से स्वर्ग के तपोवन में शाश्वत तथा आनन्दमय उत्तरमिलन की यात्रा ही वास्तव में शकुन्तला नाटक है। यहाँ केवल विशेषतया किसी भाव की अवतारणा नहीं है और न विशेषतः किसी चित्र का विकास ही है। यह तो सारे काव्य-लोक को इदलोक से अन्य लोक में ले जाना और प्रेम को स्वभाव-सौंदर्य के देश में मंगलसौंदर्य के अल्य स्वर्गधाम में उत्तीर्ण करना है।" जो बात शकुन्तला में है वही बात कवि ने कुमारसंभव में भी संपन्न की है। दोनों काव्यों के विषय प्रच्छन्नभाव से एक ही हैं। दोनों ही काव्यों में कामदेव ने जिस मिलन-व्यापार को परिपूर्ण करने की चेष्टा की है, उसमें दैवशाप ने विघ्न उपस्थित कर दिया है। वह मिलन असंपन्न और असंपूर्ण होकर अपने परम सुन्दर मिलन-मंदिर में ही देवाहत होकर मर गया है। उसके अनन्तर दाक्ष्य दुःख और दुःखद विरह-व्रत द्वारा जो मिलन संपन्न हुआ है; उसका प्रकृति कुछ और ही है। वह सौंदर्य के अशेष बाह्य आङ्गुरों को छोड़कर निर्मल वेश में कल्याण की कमनीय काति से जगमगा उठा है।

जीवन के इस तत्त्व की ध्यान में रखते हुए जब हम अपने हिन्दी-कवियों की ओर आग्रसर होते हैं, तब हमें उनकी हिन्दी कवि-रचनाओं में भी इसका सुन्दर परिचायक हुआ दृष्टिगत

... १५६१ गौड़िय के मुख्य युग में महारामा रामानन्द के परंपरा में एक और कबोर हुए, जिन्होंने निगुंण परमात्मा के रूप को ज्ञान के द्वारा प्राप्त करने का उपदेश दिया और दूसरे भक्तवत्सल गोस्वामी तुलसीदास हुए, जिन्होंने जन साधारण के निरंजन ब्रह्म के दर्शन पाना असंभव समझ, श्रीराम के रूप में सगुण रूप की गरिमा गाई। इस काल में भारतीय अद्वैतवाद तथा मंतव्यों के संकलन से रहस्यवादी प्रेममार्ग का खूबसात हुआ, जो कृत तथा जायसी आदि प्रेमगायाकारों की, प्रस्तुत में अप्रस्तुत का उद्गार करने वाली भावोन्मुख कृतिशो में परिनिष्ठित हुआ। इन्हीं दिनों बलचार्य और उनके पुत्र विठ्ठलनाथ की प्रेरणा से कृष्णमठि संप्रदाय अविर्भाव हुआ, जिसकी परिनिष्ठिता भक्त शिरोमणि हरदास की दिव्य वा में हुई। इस प्रकार हमें तत्कालीन भक्ति की एक ही मंदाकिनी कबोर प्राप्त संत कवियों की शानाभरी शाखा निगुंणोपासना, तुलसीदास की सगुण रामभक्ति, जायसी की सगुण-निगुंण भक्तिनिष्ठता और हरदास की सगुण कृष्णोपासना इन तीन धाराओं में विभक्त होकर प्रवाहित होती दृष्टिगत होती है।

अधिकाल की उक्त रचनाओं में सौंदर्य तथा त्याग का ऐसा वर्णनातीत सामंजस्य बन आया है कि उसकी प्रतिमा हमें किसी और साहित्य में कठिनाता से ही मिल सकेगी। हमारे राष्ट्रीय कवि तुलसीदास ने रामलीला के प्रेम को; बन में बिताए उनके रहस्य-जीवन को और अंत में राखणवधोपरान्त सीतारानी के पुनर्मिलन में विलसित हुए भोग तथा योग को, लक्ष्मण और भरत के तपोमय ब्रह्मचर्य और अंत में सीतारानी के बन-गमन और बाँ केले हुए उनके तपःपूर्ण विरह के मंदप में ठक कर हमारे समक्ष जोड़-  
 तुलसीदास

समष्टि की एक अभूतपूर्व तपोमयी उत्थानिका संपादित की है। वे अपनी रचना मानस में भौतिक जगत् का सर्वतोमुखी व्याख्यान करते करते क्षण भर में उसे अपनी भक्तिरूप अजनशलाका से रंजित करके आत्मजगत् में परिवर्तित कर देते हैं और पाठक मानवीय जगत् में बैठे मनुष्य के ऊपर बीतने वाली घटनाओं पर हँसते रोते क्षण भर में उस लोकोत्तर क्षेत्र में पहुँच जाता है, जहाँ उसके सब ईदितों तथा चेष्टितों का अवधान है, जहाँ उसके पार्थिव जीवन की सदा के लिए इतिभां है। तुलसीदास की रचना में यह जो धर्म की मंगलमयी निर्मल मंदाकिनी निर्भरित होती है इस में कैसी भी, कैसी शान्ति, और कैसी सपूर्णता है इसे सहृदय पाठक स्वयं ही समझ सकते हैं।

भारतीय जीवन के आधारभूत इस धर्मतत्त्व को ध्यान में रखते हुए यदि हम बंगला, मराठा अथवा गुजराती साहित्य का स्वीन्द्र तथा अध्येयन करें तो वहाँ भी हमें साहित्य का परिपाक धर्म गांधी में ही होता दीख पड़ेगा और इस विषय में हम महाप्रभु चैतन्य, रामदास, मीरा और नरसिंह मेहता की भक्ति धर्म भरित रचनाओं पर कुछ न लिखते हुए पाठकों का ध्यान बंगला और गुजराती के भ्रष्ट लेखक भीरवीन्द्र तथा महात्मा गांधी की रचनाओं की ओर आकृष्ट करेंगे, जिन्होंने राजनीति, समाज, अपराधशास्त्र, विज्ञान तथा इन सबसे उत्पन्न हुए अभूतपूर्व उपल-पुपल के कान्तिकारी, सादर्य-विहीन इस आधुनिक युग में भी बाव्मकी, भ्यास, कालिदास तथा तुलसीदास की भाँति हमारे जीवन और हमारे साहित्य का धर्म के साथ अभूतपूर्व सामंजस्य उपस्थित किया है। दोनों ही में पौरस्य तथा अद्भुत संकलन हुआ है। दोनों ही - का में पते हैं, दोनों ही विज्ञान, का गोद



अभिनव सामग्री में जीते हैं, किन्तु दोनों ही ने अपनी धार्मिक आराधना द्वारा इन सब बातों पर आधिपत्य प्राप्त किया है। भारतीय जीवन का आदर्श इन दोनों की रचनाओं में पराकोटि को पहुँचा है, भारतीय साहित्य इन दोनों की रचनाओं में सब से अधिक रमणीय प्रदर्शन हुआ है।

प्राचीन धर्मग्रन्थों की एक धारा जहाँ भारत में प्रचलित हुई, वहाँ उसकी दूसरी धारा ने यूरोप को तरसाया है। जिन प्रकार धर्मशास्त्रों की भारत में बहनेवाली धारा रामायण और महाभारत इन दोनों धाराओं में महाकाव्यों में इस देश के इतिहास और संगीतों को ललित किए चली आ रही है, उसी प्रकार यूरोप की बाह्य 'इलियड' और 'ओडेसी' इन दो महाकाव्यों में यूरोप के इतिहास और संगीतों को सुश्रुत करती प्रचलित हो रही है।

और यद्यपि चीन में ईसा से ४५० वर्ष पूर्व उत्पन्न हुए महाकवि होमर द्वारा एकत्र किए गए इलियड और ओडेसी इन दो महाकाव्यों में लय, सीढ़ियाँ, तथा स्वतंत्र्य का आनन्द हो सगुटा ललितगुण संपन्न हुआ है, तथापि उनमें भारत के समान अस्मिताभावों का आभास कम न होकर राजनीति तथा आचार्यता से उद्भावित किया गया है। हम मानते हैं कि लय और सीढ़ियाँ ही मनुष्य को स्वतंत्र करते हैं, लय और स्वतंत्र्य ही जीवन को सुन्दर बनाते हैं और सीढ़ियाँ तथा स्वतंत्र्य ही से लय का रक्षा सम्भव है। किन्तु लय ही हमारी दृष्टि में इन दोनों के अन्तर्गत में एक ऐसा लक्ष्य-तत्त्व निहित रहता है, जिसे हम 'धर्म' इस नाम से पुकारा करते हैं। इस लक्ष्य का हम को ज्ञानार्थी में बेसी परिपक्व अभिव्यक्ति जहाँ हुई वहीं वह रामायण तथा महाभारत में लक्ष्य हुई है। और इनमें एक कारण भी है। हम मानते हैं कि ईसा के जन्म से ८०० वर्ष पहले के चीन देश का देश में एक धर्मशास्त्र

हुआ था, जिसने उस देश के महाकाव्यों को निबल बना दिया था। होमर की प्रतिभा अंधकार-युगीय ग्रीस में चमकी थी, जब कि कवियों के विचार रसविहीन वर्तमान से उपरत हो रसाप्लावित मृत की ओर झुक रहे थे। किंतु आठवीं बी. सी. तथा उसके पश्चात् आने वाली सदियों में उत्पन्न हुए ग्रीक नागरिक राज्य, तथा उस देश में विकसित होने वाले औपनिवेशिक आंदोलनों ने ग्रीक विचारधारा को नवीन क्षेत्रों में प्रवाहित कर दिया। अब ग्रीक कवियों तथा विचारकों का ध्यान उस काल की अशांत परिस्थिति के विश्लेषण में लग गया और उन्होंने अपने साहित्य में उसी प्रकार के अशांत भावों को मुखरित किया, जिनमें वे जी रहे थे। फलतः ७०० बी. सी. के पश्चात् ग्रीक में महाकाव्य का स्थान शोक-प्रधान अथवा आत्माभिन्वयजनी कविताओं ने ले लिया, जिनकी विशेषता इस बात में थी कि वे महाकाव्यों की अपेक्षा कहीं अधिक संक्षिप्त होती थीं और उनमें उस विविधता तथा वैचित्र्य का उद्गम न हो पाता जिन में होमर की रचनाएँ आमूलचूल झूबी हुई हैं। इस काल के पश्चात् होने वाली सभी रचनाओं में राजनीति और जातीयता का आधिपत्य है जिनकी सरिता ने ग्रीस देश से निकल कर शनैः शनैः आज सारे यूरोप और अमेरिका को आप्लावित कर दिया है। इस प्रकार जहाँ हमें भारतीय साहित्य में धार्मिक रागों की बीणा ध्वनित होती सुनाई पड़ती है, वहाँ यूरोप के साहित्य में राष्ट्र-निर्माण तथा उसके साथ संबध रखने वाली भौतिक तत्त्वों की अशांत ठठ-बैठ दीख पड़ती है। यदि भारत के निर्माताओं ने अनेक चेष्टाओं और परिवर्तनों के भीतर से समाज में धर्म को अनेक रूप देने की मध्य चेष्टा की है, तो यूरोप के राष्ट्र-निर्माताओं ने अनेक चेष्टाओं और परिवर्तनों के भीतर से राष्ट्र-संघटन की कर्मण्य चेष्टा की है।

इस प्रकार हम कह सकते हैं कि यदि भारत में धार्मिक चेष्टा ने अन्व

सभी प्रकार की चेष्टाओं पर स्वामित्व प्राप्त किया है, तो यूरोप ने  
 पारंपारिक धर्म के चेष्टा ने अन्य सभी ईश्वरों पर आधिपत्य  
 धर्म के साहित्य के किया है। धर्म का आधिक उदय तो वहाँ भी  
 दृष्टिगोचर में आया, किंतु यूनानियों ने यह भी राष्ट्र का ही प  
 बन गया है।

यूरोप की इस भौतिक प्रवृत्ति ने, उसकी इस राष्ट्र-निर्माण-चिन्ता ने,  
 जीवन की किन किन दारुण पाटियों में उतारा है, उसको नरपात  
 मनस्ताप की कौसी दुःसह पड़ियाँ दिलाई हैं इस बात पर प्रकाश डालने  
 वहाँ आवश्यकता नहीं है। उनकी इस प्रवृत्ति ने, उनकी इस अंध भूत-  
 1, उनके साहित्य में दोल पड़ने वाली अन्य बहुत सी अन्य प्रवृत्तियों  
 इस प्रकार दबा रखा है, यह बात फ्रेंच, इंग्लिश तथा जर्मनी साहित्य  
 तुलना से भलीभाँति प्रकट हो जाती है।

### कविता क्या है ?

साहित्य पर विचार करते समय हम देख चुके हैं कि साहित्य उन  
 रचनाओं का नाम है, जिनमें श्रोता अथवा पाठक के मनोबोगों को  
 प्रस्तुत करने की स्थायी शक्ति विद्यमान हो, और जिनमें रागात्मक,  
 बुद्ध्यात्मक तथा रचनात्मक तत्त्वों का संकलन हो। साहित्य की इस  
 शक्ति को हमारे आचार्यों ने रसवत्ता के नाम से पुकारा है, और यह  
 सवत्ता, रचना की जिस किसी भी विधा में संपन्न होती हो, उसे उन्होंने  
 संज्ञा देते हुए उसमें कविता, नाटक, चंपू, उपन्यास तथा  
 आदि सभी का सामावेश किया है। प्रस्तुत प्रकरण में हम  
 ग कविता पर विचार किया जायगा।

कविता का सर्वांग-पूर्ण लक्षण ढूँढना अत्यंत कठिन है। मिश्र प्रकार

कवित्व-रचनाओं की अगणित विधाएँ हैं, उसी प्रकार  
कविता के प्रति उसके लक्षणों की भी भारी संख्या है। कविता का लक्षण  
दो दृष्टिकोण देने वालों में हमें दो प्रकार के विद्वान् दीख पड़ते हैं।

प्रथम वे जो कविता को हृदय का एक उष्कृद्भल स्फुरण  
समझते हुए उसकी अवस्था नहीं तो उपेक्षा अवश्य करते हैं। दूसरे वे—  
और इनमें कविता के पुजारी कवियों की संख्या अधिक है—जो कविता को  
मनुष्य के सर्वोत्कृष्ट भावों का सर्वोत्तम माया में प्रकाशन समझते हुए उसे  
संसार की सब कलाओं और विभूतियों का अधिराज बताते हैं। कविता के  
ये पुजारी उसे इतना अधिक उत्कृष्ट तथा पावन मानते हैं कि उनकी दृष्टि  
में उसका कोई लक्षण हो ही नहीं सकता। इन की मति में कविता  
जनसामान्य की दृष्टि-परिधि से बाहर रहने वाली देवी और उनकी दिनचर्या  
से दूर रहने वाली एक अप्सरा है। सामान्य पुरुषों के साथ उसका सम्बन्ध  
नहीं और उसके दरबार में जनसामान्य की पहुँच नहीं।

प्रथम कोटि के पुरुष—और इन की संख्या कविता की पूजा करने वाले  
कवियों से कहीं अधिक है—कविता को केवल चित्तरंजन का एक साधन  
समझते हैं। इन की दृष्टि में कविता ऐसे पुरुषों के मस्तिष्क की उपज है  
जिनका संसार में कोई लक्ष्य-विशेष नहीं है। ये लोग कविता को किसी सीमा  
तक हेय वस्तु समझते हैं। इनके विचार में कविता मनुष्य को आचार से  
शुद्ध करती है, वह उसकी मानसिक शक्ति को निर्मल बनाती है, उससे  
अध्यवसाय तथा निर्धारित वृत्ति को शिथिल करती है, वह मनुष्य की बुद्धि  
में अड़ता उपजा उसे उमंगों तथा भावनाओं की भँदरी में डालती है, और  
इस प्रकार उसे सत्य के मार्ग से विमूक्त नहीं तो उसका उपेक्षा अवश्य बना  
देता है। इनकी दृष्टि में कविता एक विप्रेली मुरा है, वह एक अतिरिक्तजीव

केवल तथा अत्यन्त स्वाभाविक है। हमको जो बर मृग जैसा और पाउ की मृग का आनन्द का आनन्द जान देती है। बर के मेरा बरिगा की आरि बराल मे इमी मदेर को दृष्टि मे देखने आता है। इस बार मे उनका स्वाभाविक तथा स्वाभाविक दुखों के साथ देखमान रहता आता है।

जहाँ बरिगा न उक्त प्रकार के आशेष करने बरालो की बनी नही, बरिगा बरालो देगे दिशानो की भी बरालो नही जो बरिगा का लखत बने हुए उमे देगी आरुपयमवो बराल के बने मे उपायित करने और उनके बराल को देगे बाद आगाकर दिशाने है कि मंतर मे उनके समान दूसरी बने या निधि नही उहराली। सेले के अनुसार बरिगा "रहीत तथा बुरात आनाओ के समयाप पणो का लेगा है" तो मेम्पु आन'क' की दृष्टि मे बर न केवल "मनुष्य की परिष्कृततम बादी ही है" अरिग बर उनकी देगी बादी है, अरिग और बराल के द्वारा बर लय के निश्चिततम पणु' बराला है।" बर बरिगाल अपने दाय की इस प्रकार प्रशंसा करते है, तब उनबालन के मन मे एक प्रकार का संदेह उत्पन्न हो आना स्वाभाविक है और बर इस दाय को बराय रूप में देखने के लिए प्रयत्नशील होता है।

ऊपर निर्दिष्ट किए गए दोनों ही दृष्टिकोण किसी अंश में सच्चे हैं तो दूसरे अंशों में अशरय हैं। दोनों में सामंजस्य उपस्थित करने के लिए जहाँ हमें कवियों के लक्षणों में से समतकार तथा भावना के जोहार को ध्यान करना होगा वहाँ दूसरी कोटि के दृष्टिकोण की उस वृत्ति को भी ध्यानपूर्वक करना होगा जिस से आविष्ट रहने के कारण स्वाभाविक अपने प्रतिदिन के उद्योगधंधों की उधेड़तुन से बाहर नहीं निकल पाते और इस प्रकार जीवन की उन मंगलमयी विभूतियों से वंचित रह जाते हैं, जिनके अभाव में मनुष्य का जीवन मरुभूमि बन जाता है। और इस उद्वेग से हमें कविता के लक्षणों पर किंचित विस्तार के साथ विचार करना होगा।

साहित्य की व्याख्या करते हुए हमने उसे दो भागों में विभक्त किया था; प्रथम उसका आत्मा अर्थात् भावपक्ष और दूसरा कविता का उसका शरीर, अर्थात् कलापक्ष । कविता भी साहित्य ही का एक चमत्कृत रूप है; फलतः इसे भी हम इसके आत्मा और शरीर इन दो भागों में बाँट सकते हैं । कविता का लक्षण करने वाले आलोचकों में से कतिपय ने उसके आत्मा अर्थात् भावपक्ष पर अधिक बल दिया है और दूसरों ने उसके शरीर अर्थात् कलापक्ष पर; और यही कारण है कि दोनों ही कोटि के लक्षण संतोषजनक नहीं निष्पन्न हो पाए ।

इसमें संदेह नहीं कि “कविता” इस शब्द के कान में पड़ते ही जन-सामान्य की बुद्धि में उस छंदोमयी भाषा का उत्थान आलंकारिकों के हाथों होता है, जिसमें विशेष प्रकार का लय अथवा ताल निहित कलापक्ष में भी हो । इनकी दृष्टि में जो गद्य नहीं वही कविता है; और कविता का लक्षण अपने मत की पुष्टि में वे आलंकारिकों द्वारा किए गए नहीं सिखाया कविता के उन लक्षणों को प्रस्तुत करते हैं, जिनके अनुसार कविता विविध विचारों को व्यक्त करने वाली छंदो-मयी ललित तथा चमत्कारपूर्ण भाषा ठहरती है । कहना न होगा कि कविता का यह लक्षण अतिव्याप्ति से दूषित है; क्योंकि हमारे यहाँ गणित, ज्योतिष तथा व्याकरण आदि नीरस विषयों की भी छंदोमयी भाषा में आयोजना का गई है; किंतु कोई भी रसिक पाठक गणित की पुस्तक लीलावती को, उसके छंदोबद्ध होने पर भी कविता नाम से न पुकारेगा ।

कविता के कलापक्ष को छोड़ जब हम उसके भावपक्ष पर ध्यान देते हुए उसका लक्षण ढूँढते हैं, तब भी हमें उसका कोई संतोषजनक लक्षण नहीं प्राप्त होता । इस दृष्टि से किए गए लक्षणों में से कुछ में अव्याप्ति और

दूगरी में व्यतिरिक्त होना ही, ध्यान से देखने पर हम उन्हें सदा लक्षण भी नहीं कह सकते; क्योंकि इनमें से किसी में भाषण की शक्ति भी कविता का लक्षण नहीं, अतः कुछ में उन की से कविता का मनोहासनी शक्ति की प्रशंसा, कुछ में उसके रमणीय लक्षण होने में गुणों का निदर्शन और अन्यो में कवि की विवक्षितता का, उसके उन विचारों और भावों का वर्णन किया गया है, जिनसे कविता की उत्पत्ति होती है।

जिस प्रकार भारतीय आचार्यों ने गानवाची  $\sqrt{\text{कू}}$  पाठ से कवि शब्द की व्युत्पत्ति करके उसके सर्वांग पर अधिक बल दिया है कवि शब्द की उसी प्रकार प्राचीन ग्रीक आचार्यों ने निर्माण वाची ग्रीकोभाषीय  $\sqrt{\text{Poies}}$  पाठ से Poet शब्द की व्युत्पत्ति करके उससे कल्पना और आविष्कार-पक्ष पर अधिक बल दिया है। फलतः हम घोन जॉसन तथा चैपमैन को, अरस्तू का के विविध लक्षण आश्रय लेकर, कविता के आविष्कार तथा लक्ष्मीविचयन-पक्ष पर बल देता हुआ पाते हैं। मिल्टन की इस उक्ति में कि “कविता सरल, ऐंद्रिय तथा भावपूर्ण होनी चाहिए” कविता के सभी तत्त्वों का समावेश हो जाता है, किंतु यह भी कविता का वर्णनमात्र है, उसका लक्षण नहीं। मोरटे तथा लैंडर की दृष्टि में कविता प्रत्यक्षतः एक कला है; उन्होंने इसकी रचना-शैली तथा चमत्कारिणी प्रकाशन-शक्ति पर बल दिया है। दूसरी ओर कतिपय कवियों ने कविता के भाव तथा कल्पना-पक्ष पर बल देते हुए उसके आत्मा को पुरिष्कृत किया है। इस वर्ग के नेता संभवतः महाकवि ‘शर्ष’ हैं। उनके अनुसार कविता “राम के द्वारा सत्य का हृदय में सजीव है।” दूसरे वाक्य में वे कविता को “ज्ञान का आदिम तथा चरम बताते हैं। एक दूसरे प्रकरण में कविता उनके अनुसार “ज्ञान-समष्टि

का उच्छ्वास और उसका सूक्ष्म आत्मा" बन कर हमारे संमुख आती है। किन्तु अंत में अपने परिपक्व विचारों को प्रकट करते हुए वे लिखते हैं कि "कविता सबल भावों का स्वतःप्रवर्तित प्रवाह है; इसकी उत्पत्ति प्रसाद में एकत्र हुए मनोवेगों से होती है।" रस्किन ने भी बन्सवर्ण का अनुसरण करते हुए कविता को "कल्पना के द्वारा रुचिर मनोवेगों के लिए रमणीय चित्र प्रस्तुत करने वाली" बताया है।

कतिपय अन्य विद्वानों ने कविता का लक्षण करते हुए उसके रहस्यमय पक्ष पर अधिक बल दिया है। इस कोटि के लेखकों में शैले ने कविता को "श्रेष्ठ तथा रुचिरतम हृदयों के श्रेष्ठ तथा भव्यतम उन्नत व्युत्पत्ति से चित्रों का लेखा" बताकर उसे "कल्पना का प्रकाशन" स्वतंत्र कविता के निर्धारित करते हुए उसकी प्रकाशिनी तथा उद्दीपिनी शक्ति का ध्यान पर बल दिया है। कविता की निर्माणमयी वृत्ति पर अधिक ध्यान न दे उसकी उद्दीपन शक्ति को मन में रख कर ही एमर्सन ने उसे "वस्तुजात के आत्मा को प्रकाशित करने का सतत उद्योग" निर्धारित किया है। इसी दिशा का आरंभ एक पग और आगे बढ़ा ब्राउनिंग ने कविता को "विश्व की देव के साथ, भूत की आत्मा के साथ, और सामान्य की आदर्य के साथ होने वाली संगति का उत्थान" निदर्शित किया है। मैथ्यू आर्नल्ड का वह लक्षण, जिस के अनुसार कविता "कवीय सत्य और कवीय सौंदर्य के नियमों द्वारा निर्धारित की गई परिस्थितियों में किया गया जीवन का व्याख्यान है" रमणीय होने पर भी अस्पष्टता दोष से दूषित है। क्योंकि हम क्या जानें कि जीवन का व्याख्यान किसे कहते हैं, और जब तक हम "कविता क्या वस्तु है" इस बात को न जान जायें, तब तक हमारे लिए कवीय सत्य और कवीय सौंदर्य का पहचान लेना असंभव है। हवर्ट रीड के अनुसार कविता "मनोवेगों को अनिबद्ध छोड़ देना नहीं, अपितु



उन से मुक्ति पाना है; यह व्यक्तित्व का प्रदर्शन नहीं, अपितु व्यक्तित्व मुक्ति पा जाना है।" सुप्रसिद्ध इटालियन विद्वान्, निको कविता को "प्रसन्न को विरचनीय बनाने वाली" बताता है। कतिपय विद्वानों के संमुख कवि का रहस्यमय पक्ष इतना अधिक अभिचारी बन कर आया है कि उनको उसको निदर्शित करने का प्रयत्न ही करना छोड़ दिया है। उदाहरण लिए, डॉक्टर जॉर्जसन, जिन्हें मूल निदर्शनों का बड़ा ही शौक था—कवि के विषय में कुछ न कह कर उसकी सारवत्ता का इस प्रकार के रंगु शब्दों में व्यक्त करते हैं, "हम जानते हैं कि प्रकाश क्या वस्तु है, किंतु हम में से कोई भी यह नहीं बता सकता कि वह क्या है और कैसा है।" इसी तरह में बहते हुए महाशय कोलरिज लिखते हैं "कविता का पूरा पूरा आस्वादन तभी मिलता है, जब वह भली-भाँति समझ में न आ सके।" प्रोफेसर डाउसमान भी अपनी इस उक्ति में कि "कविता वह वस्तु है, जो उनकी आँखों में आँसु भर देती है" इसी निराभयता का अंचल एकत्रित है।

दूसरी ओर कतिपय विद्वानों ने कविता के आवश्यकता से अधिक लंबे लक्षण किये हैं। इन विद्वानों में हंट भी एक हैं, जिन्होंने अपने 'कविता क्या है' नामक ग्रन्थ में लिखा है कि "कविता सत्य, सौंदर्य तथा शक्ति के लिए होने वाली वृत्ति का मुखरण है; यह अपने आप को प्रत्यक्ष, कल्पना तथा भावना के द्वारा लब्ध करती और निदर्शित करती है; यह भाषा को विविधा तथा एकता के सिद्धांत पर स्वर-लय-संपन्न करती है।" इसी प्रकार अन्त्याक स्टैडमान कविता को "मानवहृदय के आदिष्कार, वचि, विचार, वृत्ति तथा अंतर्दृष्टि को प्रकाशित करने वाला लघुपद्य, कल्पनामयी भाषा" बताते हैं।

ऊपर निर्दिष्ट किए गए कविता के सभी लक्षण सच्चे हैं, किंतु इनमें से एक का भी साहित्य के उस लक्षण के साथ प्रायः संबंध नहीं है, जिस पर हम प्रस्तुत पुस्तक के पहले प्रकाश में विचार कर आए हैं, और जिसका,

क्योंकि कविता भी साहित्य ही का एक अंग है, इस लिए इसके साथ प्रत्यक्ष संबंध होना सुतराँ आवश्यक है। प्रसिद्ध समालोचक उक्त खण्डों में कोलरिज—जिन का अनुशीलन इस प्रकार के विषयों कोप : कविता का में अत्यंत विरद तथा गहन होता है—लिखते हैं ‘कविता सरल खण्ड का प्रतीप गद्य नहीं, अपितु विशान है;’ और यह बात है भी सच। किंतु यदि प्रस्तुत पुस्तक के आरम्भ में दिया गया साहित्य का लक्षण दोहराया है तो न केवल कविता का, अपितु सारे साहित्य ही का विशान के साथ प्रातीप्य उद्गता है। हमने कहा था कि किसी रचना को हम साहित्य उसकी मनोवेगों को स्फुरित करने वाली शक्ति के आधार पर कहते हैं। साहित्य की कुछ विधाओं का—जैसे कि इतिहास का—प्रमुख ध्येय मनोवेगों को तरंगित करना न होकर कुछ और ही हुआ करता है; उसकी कुछ और विधाओं में—जैसे कि वस्तुता में—मनोवेगों को तरंगित करना स्वयमेव ध्येय न होकर उद्देश्य-विशेष को प्राप्त करने का साधनमात्र होता है। किंतु साहित्य की एक विधा यह भी है, जिसका प्रमुख लक्ष्य मनोवेगों को तरंगित करना और उसके द्वारा श्रोता श्रवण पाठक के हृदय में आह्लाद उत्पन्न करना है। साहित्य की इस विधा में वे सभी ( कविता आदि ) रचनाएँ संमिलित हैं, जो पाठक को किसी प्रकार का उपदेश देती हैं तो वह भी अप्रत्यक्ष रूप से; यदि वे उसकी इच्छा अथवा आचाउ को नियमित करती हैं तो वह भी अनजाने में; और जिनका प्रमुख लक्ष्य उसके हृदय में निहित हुई आनंददायिनी भावनाओं को स्वयं उन्हीं के लिए उद्गीत करना होता है। साहित्य की इस विधा के लिए हमारे पास कोई संशयविशेष नहीं है; हम चाहें तो इसे भावनाओं का साहित्य अथवा विस्तृत साहित्य इस नाम से पुकार सकते हैं। साहित्य की इस विधा को हम चाहे जो भी नाम दें, हम इसे इसकी रचनाशैली के अनुसार



अर्थात् मनोवेगों को तरंगित करना कविता के क्षेत्र में आ उसका प्रमुख लक्ष्य बन जाता है, और रचना की शैली जो साहित्य की अन्य विधाओं में सामान्य रूप से परिष्कृत होती है, यहाँ आकर सौंदर्य तथा चमत्कार को पराकोटि पर पहुँच जाती है।

कविता के उक्त लक्षण पर यह आपत्ति की जा सकती है कि यह

आवश्यकता से अधिक संकुचित है और इसकी उक्त कविता के इस पदबंध रचनाओं में अव्याप्ति है, जिन का प्रमुख लक्षण पर आपत्ति स्पष्ट पाठक के हृदय में आनन्द-प्रवृत्ति न होकर उक्त और उसका परिहार उपदेश देना है, जैसे संस्कृत में भर्तृहरि के तीन शत

और अंग्रेजी में पोप का "एस्से ऑन मैन"; किंतु इन दोनों रचनाओं को सभी देशी और विदेशी पाठक चलती कविता मानते हैं। किन्तु ध्यान से देखने पर उक्त आपेक्ष निराधार ठहरता है; क्योंकि सब प्रकार की मयायं कविताओं का प्रमुख लक्ष्य, चाहे वे कितनी उपदेशपर क्यों न हों, प्रायश्चित्त: मनोवेगों को तरंगित करना होता न कि उपदेश देना। उपदेश देना तो उनकी गौण वृत्ति होती है। यदि सचमुच इनका प्रमुख लक्ष्य उपदेश देना ही होता तो इनकी रचना पद्य में न होकर गद्य में होनी अधिक उपयुक्त होती; क्योंकि निःसन्देह उपदेश देना पद्य की अपेक्षा गद्य में फही अच्छी तरह किया जा सकता है। हम मानते हैं कि सभी प्रकार के, साहित्य का चरम लक्ष्य जीवन सत्यान्वेषण बनाना है, किन्तु जहाँ गद्य-रचनाएँ जीवन को सत्यान्वेषण बनाने के लिए सत्य का प्रवेश हमारे मस्तिष्क में करती हैं, वहाँ कविता उसका प्रवेश हमारे हृदय में करके उसे वहाँ चिरस्थायी बना देती है किन्तु सत्य का यह प्रवेश भी कविता की मुख्य वृत्ति न हो उसकी, गौण वृत्ति हुआ करती है।

हम मानते हैं कि उपदेष्टर कविता भी यथार्थ कविता हो सकती है, किन्तु यथार्थ कविता होने पर भी वह कविता के उस उन्नत आशय पर नहीं पहुँच पाती जहाँ हमारा जीवन 'एकान्तः भावनाओं का भवन बन जाता है; जहाँ यथार्थम्, सुख-दुःख, तथा कर्म-कर्मफल के द्वन्द्व इति होकर आत्मा को सत्ता विद्यानन्दमात्र रह जाती है।

एक बात और; सब जानते हैं कि हमारे मनोवेगों में उत्कट तर्क तभी उठती है, जब हम कलाकार के द्वारा उत्पादित किए गए व्यक्तियों और उन पर बीती घटनाबलियों को मूर्त रूप में अपने संमुख स्तित होता देखते हैं। अमूर्त तथा भावरूप सत्य को अमसर करने वाली उपदेष्ट-प्रद कविता में यह बात उतनी अभ्यता से नहीं संपन्न हो पाती। इस प्रकार की कविता से उत्पन्न होने वाले मनोवेगों में वह उत्कटता और घनता नहीं आ पाती, जो मूर्त व्यक्तियों और उन पर बातने वाली घटनाओं को निर्दिष्ट करने वाली कविता में परिपक्व हुआ करती है।

ऊपर कहा जा चुका है कि कविता और उससे भिन्न प्रकार के साहित्य में यह भेद है कि जहाँ कविता का प्रकाशन छन्दों में कविता और अन्य होता है, वहाँ साहित्य की दूसरी विधाओं का प्रकार के साहित्य प्रवाह गद्य में यहाँ करता है। किन्तु कविता के इस में भेद कलापक्ष की उत्पत्ति किन्हीं बाह्य आवश्यकताओं तथा तत्त्वों से नहीं होती; इसका उत्पान तो कविता की अपनी आंतरिक आवश्यकता तथा शक्ति से सम्पन्न होता है। क्योंकि जहाँ गद्य में प्रवाहित होने वाले साहित्यसामान्य का लक्ष्य विशेष विशेष बिन्दुओं पर मनोवेगों को कीजित करना होता है; वहाँ कविता प्रतिपक्ष और प्रतिपद मनोवेगों की भाषा बन कर खड़ी होती है। और यह एक सामान्य तत्त्व है जब हमारे मनोवेगों में उत्कटता आती है, तब में भी

तदनुसारिणी नियमितता स्वयमेव उपस्थित हो जाती है और भाषा की इसी नियमबद्धता को हम उसके परिष्कृत रूप में छन्द इस नाम से पुकारते हैं। इसी लिए हम देखते हैं कि जब हम कभी भी उत्कट मनोवेगों को मुखरित करने वाली छन्दोमयी रचना को गद्य में परिवर्तित किया चाहते हैं, तब उससे विन्यास और सौष्ठव में घटता आ जाता है और उसकी छन्दोबद्धता में संकुचित हुआ आनन्द फीका पड़ जाता है।

और इस तथ्य के समर्थन में कि उत्कट भावनाओं की अभिव्यक्ति गद्य की अपेक्षा पद्य में भव्य बन पड़ती है हम कहेंगे कविता और कि जब हमारे भावना-तंतुओं के साथ किसी भी अन्य साहित्यिक तत्त्व ( विचार आदि ) का संकलन नहीं होता, तब वे संगीतपट पर प्रथित हो घन बन जाते हैं और हमारी भाषा मूकता में परिणत हो जाती है। तब केवल संगीत तथा भावना शेष रह जाते हैं और साहित्य का निष्पत्ति नहीं होती। इस के विपरीत ज्यों ही भावनाओं के इस आवेश में साहित्य के बौद्धिक तत्त्व विचार आदि की अर्चना आ जाती है, त्यों ही वह आवेश कविता के रूप में प्रवाहित हो पड़ता है और हमारी भाषा संयमित तथा सुषटित हो छन्दोमयी बन जाता है। फलतः यदि हम कविता को उत्कट भावनाओं की संतति स्वीकार करते हैं तो छन्दोमयता उसका नैसर्गिक गुण अथवा अवयव बन जाता है और कविता के भाव और कला दोनों पक्ष एक दूसरे से अविभाज्य बन जाते हैं।

और जब हम अपने मस्तिष्क में इस तथ्य को आरुढ़ कर लेते हैं कि कविता मनोवेगों की भाषा है, तब कविता और उप-  
 कविता और न्यास में दीख पड़ने वाला आंगिक मेद हमारे सामने  
 उपन्यास और भी अधिक विशद हो जाता है। और इस विषय  
 ' में सब से अधिक ध्यान देने योग्य बात यह है कि कविता उपन्यास

की अपेक्षा संक्षिप्त होती है; यह इसलिए 'नहीं कि मनुष्य के मनोवेग अल्पजीवी होते हैं, भावों की अल्पजीविता तो आत्माभिव्यंजिनी कविता को संक्षिप्त करने में कारण बनती है, क्योंकि यहाँ कवि जीवन की किसी एक उत्कट भावना को लेकर उसके आधार पर अपनी तुलिका चलाता है, और उस भावना के मंद पड़ जाने पर अपनी तुलिका दाम देता है किंतु आत्माभिव्यंजिनी रचना को जन्म देने वाले मनोवेगों से भिन्न प्रकार के प्रलंब मनोवेग भी होते हैं, जिनकी संतति को यदि कवि चाहे तो पर्याप्त समय तक उत्कट बनाए रख सकता है; और उसकी इस जीवन प्रलंबिनी प्रक्रिया में ही महाकाव्यों का उदय होता है। किंतु इन प्रलंबित मनोवेगों की भित्ति पर अंकित किए गए महाकाव्य की अपेक्षा उन्हीं के आधार पर खड़ा होने वाला उपन्यास कहीं अधिक बृहत् तथा विपुलकाय होता है; क्योंकि जहाँ कविता को—क्योंकि यह निसर्गतः मनोवेगों को घटन करने यात्री माना है—कथा के भीतर आने वाला उन सब बातों को तब देना होता है, जिनका मनोवेगों के साथ प्रत्यक्ष संबंध न हो, वहाँ उपन्यास के भीतर ऐसी सब प्रासंगिक बातों का समावेश हो जाना अपेक्षित होता है, जो किसी न किसी प्रकार से परिच-विषय में सहयोग देनी हों। अब, यदि हमारी प्रस्तुत कविता एक महाकाव्य हुआ तो यह कथा के उन्हीं गुणों पर ठहरती, जिनके भीतर कथा का आत्मा जनोभूत होकर अनुप्राणित हुआ है। कविता में अंगभूत हुई चट्टानों की उपन्यास की अपेक्षा म्यून होगी, किंतु जो होती वे होती लक्ष्म और लक्ष्मिगण। एक कवि को अपनी कथावस्तु में अपनाकर एक कथा और संकुलता लाने की स्वयंभवा नहीं होती, क्योंकि ऐसा करने पर कविता में बहुत से ऐसे कथनों का लाना अनिवार्य हो जाता है, जिनका कविता की दृष्टि से विशेष महत्त्व नहीं होता और जिनके प्रतिष्ठ हो जाने पर कविता को खस्ता रिक्त जानी है। इसी कारण कविता के भीतर बर्णित हुई चट्टानों

को व्यंजनागर्भ होने पर भी विश्लेषण की अपेक्षा नहीं होनी चाहिए, क्योंकि आवश्यकता से अधिक मात्रा में होने वाला विश्लेषण भी कविता के प्रभाव को संद्र तथा सजीव नहीं रहने देता। कविता में मनोवेगों का निदर्शन कराया जाता है, उसका वर्णन नहीं; कलतः किसी भी प्रकार का मनोभावों का वर्णन अथवा उनका विश्लेषण कवि के लिए देय नहीं तो अनावश्यक अवश्य है; और इसीलिए कविता में होने वाला गिरि नदी आदि का वर्णन भावमय होना चाहिए; उसमें स्थान-निदर्शन आदि परित्याज्य है। और यह बात स्पष्ट है कि भावमय वर्णन विस्तृत न होकर सदा नियमित हुआ करते हैं, वे पोंले न होकर सदा ठोस और सजीव हुआ करते हैं।

कहना न होगा कि जिस क्षण हम कविता को मनोवेगों की भाषा स्वीकार करते हैं उसी क्षण हम उसकी सरणि तथा कविता और संरूपान (diction and structure) को भी उसका उसका संरूपान आवश्यक अंग मान लेते हैं। जहाँ कविता की भाषा अपनी सुंदरमयता के कारण गद्य की भाषा से भिन्न प्रकार की होती है, वहाँ अपनी संगीतमयता के कारण भी वह उससे वृषक्रहा करती है। और यद्यपि यह सर्वस्य सेते महाकावियों ने भी गद्य और पद्य की भाषा में होने वाले अंतर का प्रत्याख्यान किया है, तथापि जनसामान्य के अनुभव में जो एक प्रकार का विशेष संगीत पद्य में पाया जाता है वह गद्य को कलित से कलित भाषा में भी उपलब्ध नहीं होता। उदाहरण के लिए प्राण मृदु की सवंगुण-विभूषित कादंबरी के अत्यंत चमत्कृत गद्य में उस संगीत की झुति नहीं होती जो हमें कालिदास के मेघदूत में छापोपांत लहराता दोख पकता है। इसी प्रकार अंगरेज़ों की दखिरतम रचनाओं में से एक निस्मिम्ह प्रोपेत नामक रचना के विविधगुण-विभूषित गद्य में हमें उस संगीत की लव नहीं सुनाई देती जो हमें शेक्सपीयर अथवा शैले को पद्यमयी रचनाओं में



उपलब्ध होती है। इस बात का कारण यह है कि वहाँ गद्य के निर्वाचक अंशों में मनोवेगों को तरंगित करने की क्षमता होती है, वहाँ आदर्श की प्रतिपंक्ति में और प्रतिपद में यह योग्यता संनिहित रहती है। कवि समष्टिरूप से मनोवेगों की भाषा है, तो गद्य आंगिक रूप भावनाओं को स्फुरित करता है।

और क्योंकि कविता प्रत्यक्ष रूप से मनोवेगों की भाषा है, इसलिए उस कवि दैवज्ञ निर्माता में एक प्रकार की दैवशक्ती का आश्रय होता है। स्वामाविक है। जगत् को उस की समष्टि में वर्तमान का निर्माता बन जाता है। उसकी इस निर्माणमयी शक्ति के कारण ही ग्रीक आचार्यों ने उसे निर्माता इस नाम से पुकारा है। हीन्यू भाषा में तो कवि और भविष्यवक्ता दोनों के लिए शब्द ही एका है और जब हम कवि की इस निर्माणमयी दिव्यशक्ति पर ध्यान देते हैं तो कविता के ये लक्षण कि वह ज्ञान का उच्छ्वास और उसका सार्वत्रिक संचार आत्मा है—बहु जीवन की आलोचना है बड़े ही अर्थपूर्ण रहस्यमय दीख पड़ते हैं। जब हम किसी विश्वकवि की रचना को पढ़ते हैं तो हमें उसके रचयिता में दिव्यद्रष्टृत्व का भाव होता है मानो वह अपने हाथों अपना जगत् बनाकर उसकी व्याख्या करता है, वह आत्मनिष्ठ जगत् में हमें भूत, भविष्यत, वर्तमान सभी की मूलक दिशा देता है। यदि ऐसा न हो तो रामायण पढ़ते समय हम सहस्रों वर्ष पूर्व की भाँज भी अपनी आँखों के समुल्लसता हुआ कैसे देखें; और कैसे कि भविष्य में भी इसी प्रकार की स्पष्ट चलेगी जैसी रामायण के युग में रही थी। वास्तविक की रचना को पढ़ते समय प्राप्त हुआ यह विश्व दिव्यारो के साथ संबन्ध नहीं रहता; यह तो हमारे मनोवेगों की

द्वारा घनीभूत होकर हमारी आँखों का विषय बन जाता है। हम कालिदास की शकुन्तला को पढ़ते समय दुष्पंत और शकुन्तला की कथा नहीं पढ़ते; उस समय तो वे अपने भौतिक शरीर में परिणत हो हमारे संमुख आ विराजते हैं और उन सब घटनाओं की फिर से आकृति करते हैं, जो उन्होंने आज से सदसो वर्ष पहले कभी की थीं। कवि की दृष्टि में इस निर्माणमयी त्रिकाल-दर्शिता की उपपत्ति इस बात से होती है कि वह जीवन को उसके भिन्न भिन्न स्वरूपों में नहीं देखता; वह तो भूत, वर्तमान और भविष्य के अगणित जीवनो की समष्टि को देख उनकी तली में से जीवन का ऐसा प्रतिरूप उत्थापित करता है, जो प्रतिक्षण परिवर्तित होने पर भी तिल भर नहीं बदलता, जो गीनों कालों और सब देश तथा परिस्थितियों में सूर्य के समान अविच्छिन्नरूप से प्रकाशित होता रहता है। हम देखते हैं कि हमारा जीवन प्रतिक्षण बदलता रहता है, हमारे चहुँ ओर परिस्थित द्रव्यजात भी प्रतिक्षण परिवर्तित होते रहते हैं। इस परिवर्तन का नाम ही तो संसार, जगत् तथा जीवन है, कवि इस परिवर्तनशील अनंत जगत् के किसी एक परमाणु को ले, उसे अपनी अंतर्दृष्टि के वृहत्प्रदर्शक गाल (magnifying glass) द्वारा शतधा, सहस्रधा विशाल बना कर, उसके वर्तमान क्षण में, उसके अमिन अतीत तथा प्रतुल भविष्य को प्रतिविधित करके दिखा देता है वस इसी में उसकी निर्मायकता और भविष्य-वक्तृता का रहस्य है।

और जब हम कविता में उद्भूत होने वाले उच्च तत्वों को मली-  
कविता आदर्श-  
मयी भाषा है।  
भाँति हृदय कर चुकते हैं तब हम कविता के उच्चतम लक्षण की ओर अग्रसर होते हैं, जो कविता और जीवन के मध्य विराजमान संबंध को बहुत ही मध्य रूप से उपस्थित करता है। इस लक्षण के अनुसार कविता आदर्शित भाषा



अभाव में, जिसके द्वारा कि वह अपने आप को इन्द्रियों का विषय बनाता और इस प्रकार हमारे मनोवेगों को तरंगित करता है, विज्ञान का विषय है न कला वा । दूसरी ओर, अकेला चमत्करण, उस आदर्श अथवा ढाँचे के अभाव में, जिस पर मुद्रित हो वह अपने आपको मूर्त बनाता है—नहीं के तुल्य है । आदर्श और चमत्कार के इस सामंजस्य में ही सीढ़ी का उद्भव है और दोनों के मार्मिक संकलन में ही कला की अर्थयुक्ता है । कविता का उक्त लक्षण तो साहित्य की सभी विधाओं पर घटाया जा सकता है किंतु कविता का वह अपना निरूपण, जो उसे साहित्य की अन्य श्रेणियों से परिच्छिन्न करता है, यह है कि कविता अपने विधान (Construction) तथा चमत्करण में आदर्श के नियमों पर खड़ी होती है और एक आदर्श का रहस्य इस बात में है कि उसमें आवृत्ति (Repeat) नामक तत्त्व निहित रहता है । आदर्श का उद्भव होता है एक आवृत्त अवयव (unit) से; और आदर्श की उन्मापित करने वाले की कलावला केवल इतने ही से स्पष्ट नहीं होती कि उसने आवृत्त (Repeat) को यंत्र-निर्माण (mechanism) का दृष्टि से संयोजन करने में कहीं तक सफलता प्राप्त की है, प्रत्युत आवृत्त (Repeat) को इस प्रकार उपयुक्त करने में होती है कि उसके सारे क्षेत्र में, जिसमें कि आवृत्त का प्रसार है, अपना एक निरूपण दिये तथा अपनी एक अनोखी एकता, जो आवृत्त (unit) अवयव के गुणों से निष्पन्न होने पर भी उन से भिन्न प्रकार की है, उत्पन्न हो जाय । सब जानते हैं कि समानाकार बिंदुओं की एक पंक्ति आदर्श का एक अनुद्भूत रूप है । इन बिंदुओं को वर्गों के रूप में लाकर उस वर्ग की आवृत्ति की जा सकती है । इन आवृत्त वर्गों अपना संघों का फिर से एक विशालतर विधान (design) के रूप में वर्गीकरण किया जा सकता है, और फिर उसकी भी आवृत्ति की जा सकती है;

और इस प्रकार वह शृंगार बनाई जा सकती है। इतना ही नहीं, इस आदर्श की कल्पना यंत्र में न कर हाथ द्वारा की जाती है तब उसमें एक प्रकार की नति (flexibility) का आ जाना स्वाभाविक है। ऐसी रचना में आशुष की रक्षा में किञ्चित् अंतर आ जाने पर भी उसके आदर्श में तब तक भेद नहीं पड़ता जब तक कि हमें तर्कबद्ध आशुष का, उसके मार्मिक अंशों में, अनुभव होता रहे। एवं पूछो तो कला से उत्पन्न हुए सभी उसके आदर्शों (pattern) में इस प्रकार की नति का होना स्वाभाविक तथा अनिवार्य है। यह नति इतनी अधिक हो सकती है कि आशुष को पाने के लिए उसे ढूँढना पड़े, और वह एकमात्र हस्तदर्शियों देखने की बहुत बुराबाई।

चित्रकला और संगीत कला के विषय में तो यह बात अनावश्यक समझ में आजाती है किन्तु कवित्वकला के विषय में इसका पद्य तथा गद्य के समझना किञ्चित् कठिन है। किन्तु इसमें संशय नहीं कि ताल में भेद है जिस प्रकार उन दोनों कलाओं पर यह बात लागू है। उसी प्रकार यह कविता पर भी पड़ती है। मिल्टन के रचना में कविता "बहु भाषा है, जिसका आत्मा पद्य में व्याप्त रहने वाला लय है यह लय गद्य में भी रहता है और संभव है कान्दबरी तथा विलिम्ब प्रणाली समझीय रचनाओं के गद्य में यह अत्यंत सुन्दर तथा संकुल (intricate) भी संपन्न हुआ हो। किन्तु गद्य का ताल पद्य के ताल से भिन्न है वहाँ गद्य में उसका अभाव होता है। यहाँ तक कि जब गद्य की ओर झुकता है तब उस में एक प्रकार की बकता आजाती है पाठकों को अलस करने लगता है। परन्तु गद्य शब्द का अर्थ ही यह है, जो अपने ताल में (व्यावहारिक भाषा के समान) बिना आ

सीधी चलती हो, जब कि पद्य का वाच्य यह भाषा है जिसमें आवृत्ति हो।

गद्य और पद्य इन शब्दों की व्युत्पत्ति के अनुसार दोनों के वाच्य में मौलिक भेद का होना अनिवार्य है। किंतु इन दोनों के बीच में रहने वाला भेद उस भेद जैसा नहीं है जो गद्य तथा कविता में दीख पड़ता है। क्योंकि जहाँ हम किसी भी गद्यमयी रचना को कविता नहीं कह सकते वहाँ सब

पद्य भी कविता नहीं कहा सकते। माना कि सभी आदर्शित भाषा (patterned language) पद्य है, किंतु उसे कविता का रूप देने के लिए आदर्श का विधान दक्षता के साथ होना अभांष्ट है और उसमें सौंदर्य की पुष्ट देनी आवश्यक है। इसके विपरीत यदि हम यह कहें कि पद्य और कविता एक ही वस्तु है तो हमें कविता में सुरूप तथा कुरूप दोनों ही प्रकार की रचनाओं का समावेश करना होगा; किंतु इसकी अपेक्षा यह बड़ी अशुद्ध हो कि हम कुरूप कविता को कविता के नाम से ही न पुकारें।

आदर्श का यह क्षेत्र, भाषा तथा सामग्री की दृष्टि से जिसके द्वारा कि मानवीय कलाकारिता अपने आप को व्यक्त करती है, बहुत विस्तृत है। इसका विकास एक देश से दूसरे देश में, एक युग से दूसरे युग में और एक संप्रदाय से दूसरे संप्रदाय में भिन्न भिन्न होता है, यहाँ तक कि एक ही कलाकार के हाथ में भिन्न भिन्न समयों पर, भिन्न भिन्न उद्देश्यों के लिए किए गए इसके व्यवहार में भेद पड़ जाता है। इसमें बुद्धि और ह्रास होते रहते हैं, बुद्धि के परचात् निरचेष्टता तथा संहार का युग आता है, और इसमें से नवीन युग की भाँकी दीक्षा करती है। किसी भी राष्ट्र की किसी भी समय की सम्यता का निदर्शन हमें उसकी ललित कलाओं के मानदंड

(standard) से हो जाता है, क्योंकि ललित कला प्रगति की एक शक्ति है; यह उसका एक मौलिक अंग है।

कला और जीवन

सामान्य दृष्टि से देखने पर कहा जा सकता है कि कला की सत्ता कला के लिए है, किंतु जीवन के उदात्त लक्ष्य पर ध्यान देते हुए कला की सत्ता भी जीवन के लिए टहरती है, जिसका कि कला भी एक प्रकार का ललित अंग है। जिस प्रकार प्रगति की विलुप्त विभिन्नताओं तथा उन्नत तरंगों में भी हम जातीय आत्मा की स्थूल रूपरेखा को देख सकते हैं उसी प्रकार जाति की प्रगतिशील ललित कलाओं के बहुमुखी विकास में भी हम जातीय जीवन का अभ्युपगम कर सकते हैं। आदर्शों में कुछ आदर्श तो हम के लिए समान होते हुए भी प्रबल होते हैं; इन पर प्रत्येक कलाकार अपनी कल्पना और कुशलता के अनुरूप अपनी शक्ति खलाता है। इन प्रगति आदर्शों के अक्षय में से बहुतों और भिन्न दिशाओं में अन्यान्य आदर्शों की रश्मियाँ फूट करती हैं, जो अविच्छिन्न रूप से आविष्कार, परिष्कार तथा परिवर्तन की प्रक्रिया में गुजरती रहती हैं। इनमें से कुछ आदर्श तो कवि के प्रयत्नमान होते हैं जिनका परिणाम कुछ नहीं निकलता, दूसरे आदर्श राष्ट्रीय जीवन में जड़ पड़क जाते और बल पाकर सामान्य आदर्श को बढ़ा सक सकते हैं। इस प्रकार कविकला वैयक्तिक प्रतिभाओं के प्रभाव से नव रूपों में अभिवर्धित होती हुई प्रतिक्षण नवीनता प्रारण करती रहती है।

उक्त विवेचन के परिणामस्वरूप कविता की सामान्य परिभाषा आदर्शित भाषा (Patterned language) अर्थात् कला के उदात्त आदर्शों में परिवर्धित हुई शुद्ध-नामग्री टहरती है। इस कविता में वैयक्तिक तथा बौद्धिक रस की उपलब्धि होती है। यदि हम उक्त लक्ष्य के परिष्कारिक पथ को धौंक उसके द्वार पर गान दें तो वह लक्ष्य

है कि कविता यह कला अथवा प्रक्रिया है, जो भाग्य की अर्थसामग्री में से आदर्श घड़कर हमारे संमुख प्रस्तुत करती है और यह अर्थ-सामग्री है एक शब्द में जीवन। हर सच्ची कविता जीवन के किसी अंश या पक्ष को आदर्श के रूप में हमारे संमुख उपस्थित करती है; और विश्वजनीन कविता तो जीवन समष्टि के आदर्शपन का निर्माण करके हमें एक क्षण में सर्वद्रष्टा बना देती है।

जिस क्षण हम कवित्वविषयक उच्च सत्य को मली भाँति हृद्गत कर लेते हैं उसी क्षण हमें उन सब बातों का मान हो जाता है कविता की जो कवियों ने अपनी रचना कविता के विषय में कही है। जीवन का—जैसा उलझा-पुलझा यह हमारे सम्मुख आता है—कोई आदर्श नहीं, कम से कम ऐसा आदर्श नहीं जो निश्चित हो, निर्धारित हो, जिसे हम समझ सकते हैं। यह एकान्तः बहुमुखी तथा बहुरूपी है; इसके नियम यदि हम उन्हें नियम शब्द से पुकार सकते हैं तो अनियमित तथा अंधे हैं यह हमारी आशाओं तथा आकांक्षाओं को नहीं सरसाता; कभी कभी यह हमें ध्येय-विहीन दाख पड़ता है। बहुधा यह, हैमलेट के शब्दों में उलझा-पुलझा निरी उठ बैठ ही दोख पड़ता है। यह किसी भी आदर्श को नहीं जन्माता, फिर सुन्दर आदर्श का तो कहना ही क्या। कविता का सर्वोच्च ध्येय, उसका सत्य से अनोखा कर्म, नियमों के इस अभाव को, प्रकाश की इस चौंध को, आदर्श में परिणत करना है; उसका कर्तव्य है जीवन के उस अंश अथवा पक्षविरोध को, जिस पर कि उसने अपने कल्पनारूप बृहत्तालमय को केन्द्रित किया है, जीवन के समतल से उमार देना, उसे हमारी आँखों के संमुख कर देना; उसे अन्धकार में दीपशिला की नाई अचल बनाकर जगमगा देना। और यही काम विश्व के महान कवि जीवन-समष्टि के विषय में किया करते हैं।



नकी कल्पना का बुद्धिगत जीवन के किसी अंगविषय पर नहीं  
 मण्डि पर पड़ता है; उनकी दिव्य रचनाओं में हमें जीवन के किसी परिमित  
 च विशेष के दर्शन नहीं होते; वहाँ तो हमें मृत, मविष्यत् और वर्तमान  
 तीनों कालों के जीवन की समष्टि उत्थापित होती दृष्टिगत होती है। शैले  
 ने इस तथ्य को इन शब्दों में व्यक्त किया है कि कविता परिचित वस्तुओं  
 को हमारे संमुख ऐसे रूप में रखती है मानों वे हमारे लिए अपरिचित हों।  
 कविता हमारे संमुख अनुभूति के व्यस्त पट का एक अनोखे पेंड्यो-  
 त्पादक प्रकाश में लाकर खड़ा करती है। इसके द्वारा हमें उसके  
 कमहीन संकुल तंतुसमवाय में भी विधाता के नियमित विधान का  
 दर्शन होता है। कविता हमें जीवन को, सौंदर्य की अगणित प्रण-  
 लियों में प्रवाहित होने पर भी एक करके दिखाती; यह हमें व्यक्तिक्रम  
 और व्यत्यास भरे संसार में आशा के साथ जीना सिखाती है।

और इस उच्च दृष्टि से विचार करने पर हमें इस कथन में कि  
 कविता जीवन का उच्चतम विकास है कोई अत्युक्ति नहीं दीख पड़ती।  
 कविता जीवन के उस घनीभूत, विशदतम प्रयत्न अथवा नैसर्गिक बुद्धि की  
 पराक्रांति है, जो समानरूप से आरोप विद्या, सकल अध्ययन, और सब प्रकार  
 की प्रगति के मूल में संनिहित है; और इसका लक्ष्य है जीवन की स्वामाविक  
 महत्ता तथा शक्तियों को हृदगत कराना, उसके द्वारा जगत् पर आधिपत्य  
 प्राप्त कराना और अपने प्रयत्न से प्राप्त की गई संपत्ति पर आत्मविश्वास के  
 साथ पाठक को डराना; और इन्हीं सब बातों का नाम दूसरे शब्दों में  
 जीवन है।

## कविता के भेद

साधारणतः काव्य के दो भाग किए जा सकते हैं; एक वह जिसमें एक-

मात्र कवि की अपनी बात होती है और दूसरा वह जिसमें किसी देश अथवा समाज की बात होती है।

केवल कवि की बात से यह आशय नहीं कि वह बात ऐसी है जो भोताओं की बुद्धि से बाहर हो। ऐसा होने पर तो उसे विषयप्रधान अनर्गल प्रलाप ही कहा जायगा। इस बात का आशय कविता यही है कि कवि में ऐसा सामर्थ्य है जिसके द्वारा वह अपने सुखदुःख, अपनी कल्पना और अपनी अभिरुचि के अंतस् से संसार के अश्रेय मनुष्यों के सनातन हृदयावेगों को और उसके जीवन की मार्मिक बातों को अनायास प्रकट कर देता है और पाठक उसकी रचना को पढ़ते समय उसमें अपने ही अंतरात्मा का इतिहास पढ़ने लगते हैं। यह तब होता है जब कवि संसारमंथ पर खेल-कूद कर, रो-हँस कर, उसकी अशार्वता तथा अंधाधुंधी को समझ कह उठता है “अब मैं नाच्यो बहुत गोपाल” और अपने आत्मा के मंदिर में लौट ऐसा गाना गाता है, जिसमें संसार के मनुष्यमात्र का स्वर मिला रहता है। इस प्रकार की कविता में कवि का भाव प्रधान रहता है, इन्द्रिय इसे हम भावात्मक, व्यक्तित्वप्रधान अथवा आत्माभिव्यंजक कविता कहते हैं।

किंतु हम जानते हैं कि संसार के आदि पुरुषों में पराजय की यह वृत्ति न थी। वे अपने भौतिक जीवन को सुखसंपन्न बनाने के लिए बाह्य जगत् पर सर्वात्मना दृढ़ पंहुते थे और अपने मार्ग में आने वाली कठिन से कठिन बाधाओं से भी विचलित न हो जीवन के संग्राम में अड़े रहते थे। उनके जीवन का लक्ष्य या कर्म और कर्म के द्वारा आधिभौतिक तथा आधिदैविक जगत् पर विजय प्राप्त करना। अभी उनके आत्मा की केंद्रप्रतिगामिनी शक्ति ही बलवती थी; उसे संसार में टक्करें खाकर केंद्रानुगामिनी बनने का अवसर न मिला था। इस अपेक्षाकृत कम सभ्य और पुरुष के कर्मण्य जीवन का

इनका एक रचयिता न होने के कारण किसी एक के व्यक्तित्व का प्रभाव नहीं होता। ये सारे समाज की समान दाय हैं; ये विपुल मानवजीवन की—जिसमें कि सदियों का सार समाया हुआ है; घनीभूत बोलती मूर्तिवाँ हैं; परिवर्तनों के बीच में विकास को प्राप्त हुई जातीय उन्नति के प्रकट पदचिह्न हैं। यदि इस कोटि की रचनाएँ किसी एक कलाकार की कृतिवाँ हों, तो भी उनमें अतीत युगों की बहुविध रुढ़ियों का एकत्रीकरण होता है। हमने देखा कि समस्त भारत में व्याप्त हमारे रामायण और महाभारत महाकाव्य अपने रचयिताओं के नाम लुप्त कर बैठे हैं। जनसाधारण आज रामायण और महाभारत के नाम लेने के अतिरिक्त उनके रचयिता वाल्मीकि और व्यास के नाम नहीं लेते। इन दोनों में उस समय का भारत प्रतिक्रिप्त है। भारतवर्ष की जो साधना, आराधना और जो संकल्प है उन्हीं का इतिहास इन दोनों विशालकाय काव्यप्रसादों के सनातन तिहास पर विराजमान है।

हमारे देश में जैसे रामायण और महाभारत हैं वैसे ही ग्रीस में इलियड और ओडीसी हैं। ये सारे ग्रीस के हृदयकमल से उत्पन्न ग्रीस के महाकाव्य हुए थे और आज भी सारे ग्रीस के हृदयकमल में विराजमान हैं। होमर कवि ने अपने देशकाव्य के कंठ में भाषा दी थी—उन्होंने अपने देशकाव्य की आवश्यकता को भाषाबद्ध किया था। उनके वाक्य निर्भर के समान अपने देश के अंतस्त्व में निकलकर विरकाव्य में उसे आप्लावित करते आए हैं।

प्रकार ग्रीस का प्रतिकल्पन होमर-रचित इलियड और ओडीसी में उसी प्रकार इटालियन महाकवि वर्जिल की प्रख्यात रचना (Aeneid) में रोम की, लैटिन जाति की, लैटिन साम्राज्य की, और ... अतिरिक्त वाणी प्रकाशित हुई है। अपने अग्रपुरुष के समान

से, वर्जिल समस्त लैटिन जगत् का, उसके जीवन के सभी पटलों में सर्व-  
 भ्रष्ट व्याख्याता माना गया है। यदि हम लैटिन जगत् में  
 रोमन महाकवि से वर्जिल को घृणक् कर दें तो हमारे लिए उसकी इस  
 बर्जिल अभाव से उत्पन्न हुई दुरवस्था का अनुमान करना कठिन  
 होगा। हम कह सकते हैं कि वर्जिल से पहले लैटिन

जगत् में जो कुछ भी हुआ था, उस सब का लक्ष्य प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्षरूप  
 से वर्जिल था; उसके पश्चात् वहाँ जो कुछ भी हुआ उस पर वर्जिल का उत्कट  
 प्रभाव पड़ा, उसके भावों पर उसकी कथनशैली पर, यहाँ तक कि उसकी भाषा  
 पर भी वर्जिल की मुद्रा छपी हुई है। वर्जिल ने अपनी रचना में रोम ही  
 नहीं अपितु समस्त इटालियन जगत् को मुखरित किया था।

जिस प्रकार रोमन जाति की संयत तथा उदात्त वाणी वर्जिल में बड़ी  
 है, उसी प्रकार अंग्रेज़ जाति को विश्रोबुद्ध, स्पेंसर-रचित  
 अंग्रेज़ महाकवि फेयरी क्वीन, मिल्टन-रचित पैरेडाइज़ लॉस्ट, और  
 टेनीसन-रचित इडिस्स ऑफ दि किंग नामक रचनाओं  
 में मुखरित होने का सौभाग्य प्राप्त हुआ है। पहला रचना में विश्रो-  
 बुद्ध नामक किसी वीर के दर्पकृत्यों का वर्णन है, दूसरी तथा तृतीय रचना  
 में नवोद्बोधकाल (Renaissance) के प्रतिबिम्ब के साथ साथ क्रमशः  
 बीरता तथा मध्ययुग की रूढ़ियों की पुष्टि, और ईसाइयत की कथा तथा  
 प्राचीनता का निदर्शन है, जब कि टेनीसन ने अपनी रचना में आधुनिक  
 कथानकों का प्रबंध बाँधा है। जिस प्रकार भारत, ग्रीस, रोम तथा इंग्लैंड  
 का सामूहिक जीवन क्रमशः उनके रामायण—महाभारत, इलियड—  
 ओडोसी, एनाइड तथा डिवाइन कॉमेडी, और विरोबुद्ध आदि विषयप्रधान  
 रचनाओं में प्रतिफलित हुआ है, उसी प्रकार अन्य देशों का सामूहिक जीवन  
 भी उनके अपने विषयप्रधान काव्यों में मुखरित होता आया है।

निदर्शन पहले पहल चारणों द्वारा गाए जाने वाले गानों में हुआ, जो शनैः शनैः परिष्कृत तथा परिवर्धित होते हुए उठ काव्य रूप में आर्य, त्रिवे हम विषयप्रधान, वर्णनप्रधान अथवा वाद्यविद्यात्मक कविता कहते हैं। और क्योंकि ऐतिहासिक दृष्टि से विषयप्रधान कविता का उदय पहले हुआ है; अतः पहले हम इसी पर विचार करेंगे।

## विषयप्रधान कविता

विषयप्रधान कविता की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि उसमें प्रत्यक्ष संबंध बाह्य जगत् के साथ होता है और विषय-प्रधान कविता की विशेषता उस जगत् का वर्णन करने के कारण यह वर्णनात्मक होती है। इसमें कवि अपने अंतरात्मा की अनुभूतियों का निर्देश न कर बाह्य जगत् में जाता और उसकी अंतः-स्तली में पैठ उसके साथ अपना रागात्मक संबंध स्थापित करता है। संक्षेप में हम इसे कवि के व्यक्तित्व से बाहर पडने वाली 'पटनाओं' का रागमय लेखा कह सकते हैं। इस पर कवि के व्यक्तित्व की प्रकट छाप नहीं होती; दूसरे शब्दों में यह किसी एक कवि की रचना न होकर देश अथवा जाति की रचना होती है, इसके निर्माण में बड़ी हुई पौराणिक कथाओं का बड़ा हाथ होता है, और यद्यपि इसमें, इसकी अंतिम रूप देने वाले महाकवि की कला का कुछ आभास अवश्य होता है, तथापि आत्मा-मिथ्यंजिनी कविता के समान इसे वैयक्तिक रचना नहीं कहा जा सकता। इसमें किसी एक कवि का दृष्टिकोण काम नहीं करता, इसमें तो एक जाति अपना एक युग का प्रतिफलन हुआ करता है। इस अंश की रचनाओं के अन्तःतल

• सारा युग अपने हृदय को और अपनी अभिरुचि को प्रकट करके सदा के लिए समादरणीय बना देता है।

इसी भेषी की रचनाओं को उनका वर्तमान रूप देने वाले कवियों को महाकवि कहा जाता है। "सारे देशों और सारी जातियों

विपश्यता की सरस्वती इनका आश्रय ले सकती है। ये जो रचना-कविताओं में सारा करते हैं, वह किसी व्यक्तिविशेष की रचना नहीं मालूम देश अथवा जाति होता। क ने का अभिप्राय यह है कि उनका उक्तिरूप अविशेष होले हैं देशमात्र और जातिमात्र को मान्य हांती है। उनकी

रचना उस बड़े दृष्ट का म होती है जो देश के भूतलरूपी चटर से उतरन्न होकर उस देश को आभयरूपी छाया देता हुआ खड़ा रहता है। कालिदास का शकुन्तला और कुमारसंभव में कालिदास की सेखनी का कोशल दिखाई पड़ता है। विष्णु रामायण और महाभारत ऐसे प्रतीत होते हैं मानो हिमालय और गंगा की भांति ये भारत के ही हैं—व्यास और वाल्मीकि तो उपलब्ध मात्र हैं। भावार्थ यह है कि उनके पढ़ने से भारत चलकने लगता है, व्यास और वाल्मीकि उन में दृष्टिगोचर नहीं होने।"

इसमें अर्थात् संकेत किया था कि किसी देश अथवा जाति के और

रामायण और महाभारत आने रचिकाओं के नाम हुए कर बैठे हैं

दृष्टियों की प्रधानि करने वाले नचहेरीय चारणों के परंपरागत गीत ही छागे हैं। क किने विशिष्ट प्रतिभावाले महाकवि द्वारा संपादित हो महाकाव्य का रूप धारण करन हैं। इससे स्पष्ट है कि उन परंपरा-प्राप्त गीतों के समान उनमें उत्पन्न हुये महाकाव्य में

भी अतीत युगों का प्रतिफलन होता है, समग्र सभ्यताओं का चित्रण होता है, मनुष्य के विचारमय जीवन के नानाविध स्थायी पट्टों का निदर्शन होता है। महाकाव्य में उनका रचने वाली जाति का स्वभाव और कल्याण निहित होती है, इसमें इस जाति के अतीत, वर्तमान और भविष्यविशेष स्थलों का संक्षेप होता है। इस कोटि की रचनाओं में,



से, वर्जिल समस्त लैटिन जगत् का, उसके जीवन के सभी पटलों में सर्व-  
 भेष्ठ व्याख्याता माना गया है। यदि हम लैटिन जगत् में  
 रोमन महाकवि से वर्जिल को पृथक् कर दें तो हमारे लिए उसकी इस  
 अभाव से उत्पन्न हुई दुरवस्था का अनुमान करना कठिन  
 होगा। हम कह सकते हैं कि वर्जिल से पहले लैटिन  
 जगत् में जो कुछ भी हुआ था, उस सब का लक्ष्य प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्षरूप  
 से वर्जिल था; उसके पश्चात् वहाँ जो कुछ भी हुआ उस पर वर्जिल का उत्कट  
 प्रभाव पड़ा, उसके भावों पर उसकी कल्पनशैली पर, यहाँ तक कि उसकी भाषा  
 पर भी वर्जिल की मुद्रा छपी हुई है। वर्जिल ने अपनी रचना में रोम ही  
 नहीं अपितु समस्त इटालियन जगत् को मुखरित किया था।

जिस प्रकार रोमन जाति की संयत तथा उदात्त वाणी वर्जिल में बड़ी  
 है, उसी प्रकार अंग्रेज जाति को विश्वोत्सुक, स्पेंसर-रचित  
 अंग्रेज महाकवि फेयररी स्वीन, मिस्टन-रचित पैरेडाइज़ लॉस्ट, और  
 टेनिसन-रचित इडिस्स ऑफ़ दि किंग नामक रचनाओं  
 में मुखरित होने का सीमाव्य प्राप्त हुआ है। पहला रचना में विश्वो-  
 तुस्क नामक किसी वीर के दर्पकृत्यों का वर्णन है, दूसरी तथा तृतीय रचना  
 में नवोद्बोधकाल (Renaissance) के प्रतिबिम्ब के साथ साथ कमरा:  
 बीरता तथा मध्ययुग की रुढ़ियों की पुष्टि, और ईसाइयत की कथा तथा  
 प्राचीनता का निदर्शन है, जब कि टेनिसन ने अपनी रचना में आर्थरियन  
 कथानकों का प्रबंध रचा है। जिस प्रकार भारत, ग्रीस, रोम तथा इंग्लैंड  
 का सामूहिक जंघन कमरा: उनके रामायण—महाभारत, इलियड—  
 ओडीसी, एमार्ड तथा डिवाइन कॉमेडी, और बियोत्सुक आदि विषयप्रधान  
 रचनाओं में प्रतिबलित हुआ है, उसी प्रकार अन्य देशों का सामूहिक जीवन  
 भी उनके अपने विषयप्रधान काव्यों में मुखरित होता आया है।



मनोविज्ञान बताता है कि प्राचीनकाल के पुरुषों को जहाँ कहीं भी किया

दृष्टिगत होती थी, वह वहीं, जिस प्रकार अपने भीतर बैसी  
महाकाव्यधारों ही बाहर भी; एक अधिष्ठात्री देवता की कर्तृता कर  
की दैव में आस्था लेता था। सूर्य, चंद्र, नक्षत्र, यहाँ तक कि नभ में, जल में,  
और थल में, सभी जगह उसे किसी देवविशेष के दर्शन  
होते थे। इस संव देवताओं के साथ, इन सबके ऊपर एक देवता का  
आधिरस्य था, जिसे वह भाग्य अथवा नियति के नाम से पुकारता था। इस  
देवता के संमुख उसका सारा शौर्य तथा पराक्रम क्षीण हो जाता था और  
जिस प्रकार वायु के प्रबल झोके पर्वत से टकराकर लौटते और अपने भीतर  
की क्रिया में लीन हो जाते हैं, उसा प्रकार भाग्य के साथ टकराकर पराजित  
हो वह अपने भीतर, अपनी ही निसर्गजात कर्मशीलता में उत्पन्न हुई, काम  
में अड़े रहने की दृढ़ में पुल-पुलकर रह जाता था। उसके जीवन का आधा  
भाग उसके सहचर मनुष्यों तथा प्राणियों के साथ संघट्ट रहता था तो दूसरा  
अर्धभाग इन देवी-देवताओं की सेवा तथा इन के भय में बीता करता था।

फलतः जहाँ हम अपनी रामायण और महाभारत में चरचर भारत  
रामायण और महाभारत का सर्वांगी निदर्शन पाते हैं, वहाँ साथ ही उनमें हमें  
महाकाव्य में दैव अपना सारा अंगत् देवी-देवताओं के हाथ में कठपुतली  
का हाथ की भाँति नाचता देख पड़ता है। जहाँ महर्षि वाल्मीकि  
कैकेयी के द्वारा भीराम को वन में प्रस्थापित करा, उसमें संलग्न हुए दशरथ  
के निधन पर अपनी रचना-भित्ति लड़ी करते हैं, वहाँ साथ में उलूखित  
की आड़ में, मयरा की लांछन की दृष्टि से दुर्गुण देने वाले देवताओं  
का उद्गाहन करते हैं। और जब हम रामायण में आने वाले लोकोत्तर  
भूतो पर ध्यान देते हुए उनका पागवण करते हैं तब हमें उलूखित महाकाव्य  
में एक भी कुटोर्ता चट्ना ऐसी नहीं मिल पड़ती, जिसका प्रत्यक्ष अर्थ

अप्रत्यक्षरूप से किसी देवता के साथ संबंध न हो। यही नहीं; रामायण में भाग लेने वाले सभी पात्र हमारे संमुख छोटे आकार में नहीं; अपितु एक अमानुष दिव्य आकार में आते हैं; उनमें से प्रधान पात्र तो स्वयं एक प्रकार के देवता बन गए हैं और उनके अनुचरो में से आये रीक्ष, तथा बंदर आदि बन कर रहते हैं। भीराम का विरोधी हमारे जैसा मनुष्य नहीं, अपितु एक दरा शीशधारी दानवराज है, जो सोने की लंका में बसता है। हमारे नायक वहाँ पहुँचने के निमित्त समुद्र को लाँघने के लिए नौका आदि का उपयोग नहीं करते; वे उस पर सेतु बाँधते हैं; और नल तथा नील के हाथ में जो कुछु भी आ जाता है, वही पानों पर तैरने लगता है। लौटते समय भीराम उस पुल पर से नहीं लौटते; वे सीतासमेत पुण्यकविमान में आते हैं और खेत में काम आए उनके सब साथी भीराम के हाथों अमृत पा फिर ली उठते हैं। घूम फिर कर ऐसी ही बातें हमारे संमुख महाभारत में आती हैं। यहाँ भी मुद्राचक्र की महिमा अगार है और वहाँ भी देवता दिन-रात मनुष्यों का ईशा में पूरा पूरा भाग लेते दिखाई देते हैं।

किंतु रामायण और महाभारत के ये तत्त्व मनुष्य के जीवन को अकिंचन नहीं बनाते; उलटा ये उसे देवताओं के समान भद्रता का और प्रवृत्त करते हैं, उसे मंगलमय भारतांग आदर्श की ओर आकृष्ट करते हैं।

जिस प्रकार भारत में उसी प्रकार ग्रीस में भी हमें इलियड और ओडीसी के बर पात्र देवताओं के साथ कथे से कथा लगा ग्रीक और रोमन के कैम्पो और मुद्राचक्रों में आपस में भिड़ते और राज-महाशक्तियों में दैव दरबारों तथा प्रासादों में सामंतजनोचित आभास और का हाथ प्रमोद करते दिखाई पड़ते हैं। इतिहास और पौराणिक उपाख्यानों का यही समिभण हमें बर्गिल आदि महा-कवियों की रचनाओं में दीस पड़ता है।

हमने प्रारंभ में कहा था कि सृष्टि के आदिम पुंख का जीवन कम-प्रधान था और उसके उस जीवन का वागात्मक व्याख्यान उसकी सर्व-प्रथम रचना अर्थात् विषयप्रधान महाकाव्यों में हुआ था। मानसिक जगत् की दृष्टि से उसका जीवन कितना भी परिसीमित तथा संकुचित क्यों न रहा हो, उसके जीवन का भी कुछ उद्देश्य था और ध्येय था; उसकी अपनी आदिम रचना में हमें उस ध्येय का प्रतिफलन स्पष्ट दीख पड़ता है।

हमारे ऋषियों ने जीवन को समष्टि के रूप में देख कर उस में मंगल-मयी भावनाओं का प्राधान्य दर्शाते हुए उसका अंत-आरतीय तथा सत्य, शिव तथा सुन्दर में किया था। रामायण और महा-यूरोपीय महा-भारत में हमारे ऋषियों का यह तत्त्व बड़े ही समणीव-काव्यों के दृष्टि-रूप में उन्माहित हो उठता है। दोनों ही के मनोव पात्र-कोण में भेद-क्लेशबहुल कर्ममय जीवन में से गुज़र कर अंत में प्रेम-परिपूर्ण ज्ञान के-द्वारा निर्वाण प्राप्त करते हैं। इसके

विपरीत पारचात्य विचारको ने अपने दृष्टिकोण को इहलोक की विभूति और पराभूति तक ही परिसीमित रख उस में अनिवार्यरूप से सामने आने वाले दैवजन्य क्लेश में ही जीवन का अंतिम पटाक्षेप किया है। ग्रीस की सर्वोत्तम निधि इलियड और ओडीसी में हमें वही बात उपलब्ध होती है, मानव जाति के भाग्यचित्र को पबड़ाइट के साथ देखने वाले महाकवि होमर का सार अगिस्लेस के इस वाक्य में आ जाता है कि "निर्बल मनुष्य के लिए देवताओं ने भाग्य का यही पट बुना है; उनका इच्छा है कि मनुष्य सदा क्लेश में जिये और वे स्वयं (देवता) आनन्द में रहें।" होमर के सभी पात्र समानरूप से देव के हाथ की कठुतली हैं; व-उन्हें जैसा चाहता है, नचाता है, और अंत में काँदिलीक बना भूलिवा-कर देता है; उन्हें उपमन्यव क्लेश में छोड़ देता है। यूरॉप के इस युःका-

जीवन में क्लेश पर क्लेश आने पर भी सड़ाई में अड़े रहने की प्रवृत्ति को बजिल ने बड़े ही मार्मिक शब्दों में यों व्यक्त किया है “सभी मनुष्यों के लिए जीवन का काल छोटा है, जीवन फिर नहीं लौटा करता; इस छोटे जीवन में यशःप्राप्ति करना: बस वीरता के हाम में इतना ही है।” अपने समय में दील पड़ने वाली जीवनपरिस्थिति को होमर स्वीकार करता है; किंतु अतीत सभ्यता को चित्रण करने वाली उसकी रचना में हमें उस उत्कट महत्त्व वाले सत्य की प्राप्ति होती है, जिसे होमर अशेष मानव जीवन में अनुभव कर रहा था। इलियड का वर्ण्य विषय युद्ध है और वह सब कुछ जो युद्धों में होता है, उसके कारण और उसके परिणाम समेत। ओडीसी का वर्ण्य विषय है वैयक्तिक साहसिक कृत्यों से भरा हुआ जीवन और उसका प्रातीप्य, अर्थात् घर के लिए उत्कंठा और अपनी रक्षा की चिंता। इन दोनों वर्ण्यविषयों में जीवन के भले बुरे सभी-अनुभव आ जाते हैं; कवि इनका वर्णन करता है और साथ ही अप्रत्यक्ष रूप से जीवन के प्रति अपना दृष्टि-कोण भी दर्शाता है, जिसका चरम निष्कर्ष है जीना और यहादुरी से जीना, चाहे सिर पर मंडराता दैव कितने ही क्लेश क्यों न दे, और चाहे मृत्यु कल की होती आज ही क्यों न हो जाय।

विषयप्रधान महाकाव्य के तत्वों का दिग्दर्शन हो चुका, अब पाश्चात्य

विषयप्रधान  
कविता के प्रा-  
कृतिक तथा आनु-  
कारिक नाम के  
दो उपभेद

दृष्टि से उसके दो उपभेदों पर कुछ लिखना अप्रासंगिक न होगा। विषयप्रधान महाकाव्य दो भागों में बाँटे जा सकते हैं; एक प्राकृतिक और दूसरा आनुकारिक (Imitative); उदाहरण के लिए जैसे अंग्रेजी के महाकाव्य बिओडुल्फ और मिस्टन-रचित पैरेडाइज़ लॉस्ट। व्यापार और प्रकाशन की आदिम प्रवृत्ति के मुखरित होने में ही आदिम का बीज निहित है। आदिम विचारों तथा मनोवेगों के स्रोत से ही

बीरगाथाओं तथा विराटप्रधान महाकाव्यों की बात बही है; दोनों रूप में स्वाभाविक विकास है; उन उन विचारों तथा भावनाओं हैं जो तत्कालीन मानव जाति की सामान्य दाय में श्री देवने पर हमें भारतीय रामायण तथा महाभारत में श्री हृण्ड इलियड में उन बातों का वर्णन मिलता है, जो उस तथा ग्रीस में जीवन का निष्कर्ष मानी जाती थी। दोनों देशों समाज की इन महाकाव्यों में वर्णन की गई बातों में पूरी पूर्णता, एक ऐसी रचना, जो इन्हीं विद्वानों के आधार पर अपने आकार, शैली और दृष्टिकोण में इन्हीं के समान हो रचना ऐसे समाज तथा युग में संपन्न हुई हो, जिसकी रामायण में वर्णित की गई प्रथाओं और विश्वासों में आस्था न हो। संस्थान और रंगरूप में ठीक भौतिक महाकाव्यों से भिन्न प्रकृति यह रचना अपने समकालीन व्यक्तियों के जीवन का लेखा नहीं है इसमें उनके मानसिक जीवन का प्रतिबिम्ब ही। भौतिक महाकाव्य से भिन्न प्रकार की है, यह प्राकृतिक होने काल्पनिक अधिक है।

किसी भी जाति अथवा राष्ट्र के इतिहास में एक अवस्थान है, जो महाकाव्यनिर्माण के लिए सुतरां अनुपम। यथार्थ महाकाव्य उस अवस्थान के बीतते ही महाकाव्य के का उद्भाव किस अप्राकृतिकता आ जाती है; क्योंकि महाकाव्य युग में होता है करने वाले अवस्थान में जीवन अपनी आर्त्ता में होता है, और उस युग में प्राकृतिक कर्मना मनुष्य का प्रमुख कर्तव्य होता है। साथ ही इस

में महाकाव्य निर्माण तथा और संस्कृति का जन्म होता है।

इस युग के व्यक्तियों में प्राकृतिक गुणों की अधिकता होती है, जैसे निर्भयता, सहनशीलता, और साहसप्रियता; कलाएँ भी घर बनाना, नौका चढ़ना आदि अत्यावश्यक पदार्थों तक ही सीमित होती हैं; इस युग का हर व्यक्ति केवल अपने किए का उत्तरदायी होता है, क्योंकि वह संप्रति समूहशक्ति से उत्पन्न होने वाले नियमों के अभाव में, हर बात में अपने पैरों खड़ा होता है। संक्षेप में हर व्यक्ति अपना जीवन अपने आप बनाता है। ऐसे युग में मनुष्यों के लिए लोकोत्तर बातों में विश्वास करना और देवीदेवताओं के साथ अपने जीवनतन्तु को बँधा देखना स्वामाधिक होता है; क्योंकि उनकी विचारशक्ति अविकसित होती है और उनके लिए "जो नहीं दीखता वही देव बन जाता है" समाज की इस परिस्थिति में महाकाव्य खूब फलता फूलता है, किंतु इसे परिस्थिति के नष्ट होते ही जीवन समाज तथा राष्ट्र के द्वारा निर्धारित किए गए नियमों में बँध जाता है और उसके साथ ही यथार्थ महाकाव्य का युग एक प्रकार से खल बसता है।

आज हमारा जगत् धात्मीकि तथा होमर के जगत् से कहीं अधिक विपुल तथा कहीं अधिक विशाल बन गया है। आज कोई रामायण और भी कवि अपने महाकाव्य के लिए इस प्रकार का विषय महाभारत के युग नहीं ढूँढ सकता जिसके द्वारा उसकी रचना में रामायण में और आज के और इतियद जैसी विश्वप्रियता आ जाय। युद्ध को भी युग में भेड़ आज, सब व्यक्ति समान रूप से साहसकृत्य नहीं समझते, और ऐसा कोई भी व्यक्ति, जो अपनी बहादुरी से पोल पर जाकर अपनी विजयपताका न गाड़ दे उस की दृष्टि में समान रूप से 'वीर नायक' नहीं माना जा सकता। हमारे अगणित मति-भेदों, धार्मिक भेदों, आचार-भेदों, व्यवसाय-भेदों तथा जीवन के प्रति होने वाले दृष्टिकोणों के भेदों से परिच्छिन्न हुए जीवनपट में से कोई भी साहित्यिक ऐसा स्थल नहीं निकाल

सकता जो सब व्यक्तियों को समान रूप से रच सके; और स्मरण रहे कि सर्वप्रियता में ही विषयप्रधान महाकाव्य का सर्वस्व निहित रहा करता है। कहना न होगा कि इस परिवर्तित परिस्थिति में रचे गए महाकाव्य मौलिक महाकाव्यों से भिन्न प्रकार के होंगे; उनकी यह भिन्नता रचनाशैली में ही परिसीमित न रहे उनके प्रसर, उनके आशय और उनकी अपील में भी उद्भूत होगी।

मिस्टनरचित पैरेडाइज लॉस्ट की कथा हमारे लिए उतनी ही अनि-  
 स्वसनीय है जितनी की इलियड की; किंतु अपनी गरिमा  
 रामायण महा- तथा अपील में मिस्टन की रचना एक सच्चा महाकाव्य  
 भारत तथा शिशु- है। ऊपर कहा जा चुका है कि महाकाव्य का वर्ण-  
 पात्र बंध आदि विषय ऐसे कथानक तथा आशयान होते हैं जिन में  
 महाकाव्यों में भेद तात्कालिक समाज का पूरा पूरा विश्वास होता है; किंतु  
 १. पैरेडाइज लॉस्ट में यह बात नहीं है। इसकी कथा में  
 इसके रचनाकालीन व्यक्तियों का भरोसा न था; यह तो केवल संसार के  
 व्यक्तियों ही को मान्य थी। यही बात रामायण और महाभारत की कथाओं  
 को दुरदानेवाले आधुनिक संस्कृत और हिन्दी महाकाव्यों के विषय में कहा  
 जा सकती है। और जहाँ कि प्राकृतिक महाकाव्यों में उनके रचयिताओं  
 का विश्वास नहीं दीप्त पड़ता था, वहाँ मिस्टन के पैरेडाइज लॉस्ट में हम स्वयं  
 मिस्टन को विराजमान हुआ पाते हैं। निम्न इस बात का यह है कि जिन  
 प्रकार अंग्रेजी का पैरेडाइज लॉस्ट आकार प्रकार में तो आदि महाकाव्यों के  
 समान है, किंतु वर्तुल्य में उन से सुनरा भिन्न, उन्हीं प्रकार हमारे शिशु-  
 कालक आदि संस्कृत महाकाव्य और प्रियप्रधान तथा लापेन आदि हिंदी  
 महाकाव्य आकार प्रकार में तो रामायण और महाभारत के समान हैं,  
 किंतु वर्तुल्य में उन से सुनरा भिन्न।

महाकाव्य के प्राकृतिक तथा आनुकारिक नामक दोनों उपविभागों का दिग्दर्शन हो चुका; अब उनकी रचनाशैली के विषय में महाकाव्यों की कुछ आन लेना उचित होगा। महाकाव्य का बचन-रचनाशैली : इन प्रबंध वर्णनशैली में प्रभावित होता है। जिस प्रकार में तथा नाटक वर्णनात्मक कविता अपने से प्रथम उदित हुए साहित्य और उद्भवान में से आगे उन्नति का एक पग है, उसी प्रकार वर्ण-भेद नात्मक कविता में इससे आगे आने वाले और इससे भी कहीं अधिक विकसित नाटकीय साहित्य के बीज निहित है। नाटक के समान महाकाव्य में क्रिया की अप्रसरता का विकास होता है और दोनों ही समान रूप में अपने पात्रों के विकास में दक्षचित्त रहते हैं। किन्तु क्रिया और पात्रों को संप्रदर्शित करने का दोनों का अपना अपना ढंग पृथक् पृथक् है। नाटक में प्रमुख क्रिया को पराकोटि पर नियत समय में पहुँचना होता है; और समय की इस संयतता के कारण ही नाटककार को अपने संकुचित पथ से इधर उधर जाने का अवसर नहीं मिलता। उसकी चतुरता इस बात में है कि कहीं तक अपने प्रधान पात्रों को निर्धारित परिधि में संकुचित करता हुआ उन्हें मुखरित कर सका है, और कहीं तक अपनी रचना को प्रमुख पात्रों की पुष्टि में अप्रसर कर सका है। महाकाव्य में समय और देश का ऐसा कोई बन्धन नहीं है। इसमें कवि को अपने प्रधान ब्रह्म से इधर उधर जाने का अधिकार है, वह अपनी रचना को प्रसंगागत ऐतिहासिक तथा नृवंशसम्बन्धी सूचनाओं से चारु बना सकता है। वह उसमें वन, पर्वत, नदी, समुद्र, श्रद्धा आदि सभी बाह्य जगत् का वर्णन कर सकता है। उस में मानवजाति के युद्ध, उन के राष्ट्र्राष्ट्र, उनके घरबार, उनके यातायात-साधन आदि सभी बातों का निर्देश कर सकता है। साथ ही महाकाव्य की गति में निर्वचन भी है। इसे शीघ्र ही



समाप्त नहीं होना चाहिए, चमत्कार, तुलना तथा निदर्शन आदि के द्वारा उसका सुसज्जित होना आवश्यक है। कहना न होगा कि जहाँ वर्णन के इस स्वतंत्रता में अनेक लाभ हैं, वहाँ साथ ही इस में अनेक कठिनाईयाँ भी हैं। इस स्वतंत्रता के आकर्षण में मस्त हो कवि अपने विषय के साथ सम्बन्ध न रखने वाली बातों में लग अपनी प्रमुख घटना को भुला सकता है; और यह अकेला दोष ही किसी रचना को भरी बनाने के लिए पर्याप्त है। कवि के द्वारा उद्भावित किए गए परिष्कार के इन उपकरणों द्वारा कवि को अक्सर होने में सहायता मिलनी चाहिए, न कि उन से उसका गति-अवरोध होना चाहिए। इसमें संशय नहीं कि भविष्य काल के लिए कथा में व्याप्य अवस्था निरोध डाल देने से उसका प्रभाव बढ़ जाता है, क्योंकि इसके द्वारा कथा के विषय में हमारी पूर्वभुक्ति (anticipation) तीव्र हो जाती है; किन्तु कथा को आवश्यकता से अधिक देर तक निरुद्ध कर देना तो उसके प्रति होने वाले पाठक के प्रेम को तोड़ देता है। महाकाव्य का लक्ष्य होना चाहिए कवि के द्वारा इतिहास, उद्भावन अवस्था वास्तविक जगत् में से एकत्र किए हुए पात्रों और घटनाओं के प्रति पाठक के मन में होने वाले शनैः शनैः किन्तु प्रामाणिकता के साथ प्रेम उत्पन्न करना। किन्तु वर्णन उक्त उपकरणों द्वारा महाकवि की अर्थनामघरी में बहुविधा हो जाती है, तथापि वह उन नामघरी पर "कही की ईंट कही का रंगूना जानम" से जुड़ना होता है। अनुसार अत्यवस्थित प्रवृत्ति नहीं लपटा करता; वह तो जानती है कि बहुकरीबी अवस्था नामघरी की अपनी रचना के प्रस्ताव है। हाज़िर उसे ऐसे एकनामव पात्र में परिचित करना है कि वह देव पात्र उन्हीं चमत्कार कर नहीं आता। विषय-प्रधान महाकाव्य सुनने वाले महाकवि की विशेषता इसी बात में है।

## भावप्रधान कविता

विषयप्रधान कविता का स्रोत हम ने आदिम पुरुष की उस कर्ममय प्रवृत्ति में देखा था; जिससे प्रेरित हो वह गिरिगङ्गा में से खिलखिला कर सामने पड़ी चट्टान पर फूटने वाले निर्भूर के समान देव के द्वारा सजाए गए जीवन-संग्राम में बराबर रत रहता था और बार बार इस संग्राम में मुँह की लाने पर भी उस में अड़ा रहता था। अभी उस कर्मवीर ने पराजय का पाठ नहीं पढ़ा था।

शनैः शनैः सभ्यता और संस्कृति के विकास के साथ साथ उस की कर्ममयता मन्द पड़ती गई और उसकी विचार-वृत्ति, अथवा केंद्रानुगामिनी शक्ति विकसित होती गई। अब वह बाह्य जगत् को पाँड़ा और टीस से अनुविद्ध हुआ देख कर अपने भीतर प्रविष्ट हुआ। उस के अन्तर्मुख होने पर उसके मुँह से जो कविता निकली, उसी के विविध रूपों को भावप्रधान कविता कहते हैं।

भावप्रधान कविता का स्रोत गायक के उत्कट मनोवेगों में है। प्रारम्भ में मनुष्य ने अपने इन मनोवेगों को अव्यक्त ध्वनि द्वारा प्रकाशित किया था; हमारा वर्तमान विशुद्ध संगीत उसी कविता और ध्वनि का संयत हुआ विकसित रूप है। प्रारम्भ में इस ध्वनि के साथ नृत्य का समिन्धन था; नृादित्य का पहले-पड़त प्रवेश इसमें बार बार आरुच होने वाले एक स्वर शब्दों के रूप में हुआ। सभ्यता के आनुक्रमिक विकास के साथ साथ आदिम पुरुषों के इन्हीं तत्वों से भिन्न भिन्न कलाओं का उद्भव हुआ; इन्हीं कलाओं में भावप्रधान कविता भी एक है; जिसका सरल लक्षण है शब्दों के द्वारा उत्कट मनोवेगों का संगीतमय प्रदर्शन। कहना न

होगा कि भावप्रधान कविता का निर्माण कवि के उत्कृष्ट मनोवेगों में है; उनके द्वारा उद्घाटित हुए शब्दों में बहि गए वस्तुप्रतिरूप तो उसके मनो-वेगों को व्यक्त करने अथवा उन्हें बाहर बहाने के माधनमात्र हैं। शब्दों में संकुचित हुए प्रतिरूपों में कवि का मनोवेग इस प्रकार उच्छ्वसित होता है, जैसे अपने आनंद को शब्द द्वारा बहाने वाले बालक का आत्मा उसके गले में उच्छ्वसित हुआ करता है। शब्दावधान बालक का जो कुछ आनंद की दोषता है वह उसका बाह्य रंग और उसकी क्रिया है; जो आनंद गुप्त है वह उसका गीत है; उसका मनोवेग, जिसकी कोई प्रतिमा नहीं, एकमात्र अनुभूति का विषय है, इन्द्रियों का नहीं। भावप्रधान कविता के अर्थ का सार कविके मनोवेगों में है, जो शब्दों में बँधे हुए प्रतिरूपों द्वारा प्रकटित होते हैं। और चाहे भावप्रधान कविता किसी भी व्यक्ति-प्रधान क्यों न हो—और स्मरण रहे इस कोटि की सभी रचनाएँ व्यक्ति-प्रधान हुआ करती हैं—यह उस मनोवेग के द्वारा जो मनुष्यमात्र में समानरूप से एक है—विश्वजन का दाव बन जाती है; और इसका परिणाम यह होता है कि कवि की तान में पाठक की तान मिल कर एक हो जाती है।

जीवन मनोवेगों की एक शृंखला है। मनोवेग में चंचलता है; वह उठता है, बढ़ता है, और फिर कहीं बिलीन हो जाता है; बार बार नष्ट होकर यह बार बार आता है। जीवन की नदी इन लहरियों की एक समष्टि है। जीवन के ये मनोवेग जब घनीभूत हो शब्द-आदर्श में परिणत होते हैं तब गीतिकाव्य का जन्म होता है। गीतिकाव्य इन अव्यक्त मनोवेगों को व्यक्ति प्रदान करता है; यह रसाप्लावित हुए कवि के आत्मा को कँड दे देता है। यही उसकी पृति है, इसी में उसका कलापन है, और यही उसकी उपयोगिता है।

गीतिकाव्य में एक ही मनोवेग अथवा विचार की प्रधानता होती है।

जब कविकुलगुरु कालिदास ने वर्षा के आरम्भ में स्निग्ध गम्भार घोष करने वाले जलधर का पीन कलेवर देखा था, तब उनके मन में न जाने क्यों, जन्म-जन्मांतरव्यापी विरह का एक अपूर्व भाव संचरित हो गया था और उनका आत्मा मेषदूत नामक कविता के रूप में बह निकला था। उस विरह से आविष्ट होने पर उन्हें चराचर जगत् उसी में पीड़ित हुआ दीख पड़ा था। क्या जंबूकुक्ष का श्यामज्ञा समृद्धि, क्या सज्जल नयन की पुलक, क्या हरित कपिश वर्ण वाले कर्दब वृक्ष, क्या उनको एक टक निहारने वाले हरिण, सभी समान रूप से उसमें बिंधे दीख पड़े थे। मेषदूत में आदि से अंत तक मानव हृदय का वही युगयुगांतरव्यापी विरह-भाव मुखरित हुआ है।

हम प्रतिदिन हंसों को आकाश में उड़ता देखते हैं, हमने अगणित बार बादलों से भरे आकाश में बकपंक्तियाँ उड़ती देखी हैं। किंतु जब एक भावुक कवि कलनादिनी नदी के निर्जन तट के ऊपर से हंस भ्रेणों को उड़ता देखता है तब उसका हृदय एक अपूर्व सौंदर्य को तरंगों से आप्लावित हो जाता है और वह अनायास कविता के रूप में बह निकलता है तब वह हंसभ्रेणों पक्षियों की एक भ्रेणी नहीं रह जाती, तब वह परलोक का दिव्य दूत बनकर उसके संमुख आती और उसे वहाँ का रहस्यमय संदेश दे उधर पहुँचने का मार्ग दिखाती है।

भावप्रधान कविताओं का परिपाक उस शोकमय वेदना में भावप्रधान रचना है, जिसे महाकवि मयभूति ने करुण रस के का परिपाक करण नाम से पुकार सभी रसों का आचार पताया रस में ढींगा है। कभी कभी इस कोटि की रचना में मनोवेग को विजयी भी दिखाया गया है; किंतु बहुधा मनोवेग निरर्थक रहता

है, क्योंकि वह प्रकृति संपत्तीही है; और हम में मनी ने प्राने की प्रकृति अपना उनका कण्ठ निगल जाना करने जीवन में बहार देना है। किन्तु मनीषेती को प्रकृति के इस दुःखद प्राने को दूर करने के लिए प्रत्येक रचना का परिणाम होने स्व में दिया जाते है। हमारे सामान्य और महाभारत का ज्ञान इसी मंगलमय दृष्टि से हुआ है। पश्चिम में भी मिथ्यता में लीनिदास (Lucidas) के विचारों के अन्तर्गत मनी के स्वर्ग को रचना करके अपनी रचना का दृष्टि रखे परिणाम दिया है। इसी प्रकार डेनीसन में अपनी इन मेमोरियम नामक रचना में इसकी निष्पत्ति लकीव देवी इच्छा के साथ मिल कर एक दुःख प्रेम की निष्पत्ति को निदर्शित करने वाले विश्वदेवतावाद में और ऐसे में अपनी एडोनेस (Adonais) नामक रचना में इसकी निष्पत्ति इस आशा में कि उसका आत्मा भी देहपंजर को छोड़ एक दिन उसी जगत् में पहुँचेगा जहाँ एडोनेस पहुँच चुका है, उस जगत् में जहाँ मेमोरियम का आत्मा अनन्त में टिपे नक्षत्र की नार उन्मुख हो उसे अपनी और बुला रहा है, और अपनी प्रोमेथियम अनबाउंड नामक रचना में पंडित मानवतन्त्र के संमुख आगामी सुवर्णयुग का स्थापना करके की है।

यह तो हुई अपेक्षाकृत विपुल रचनाओं की बात। सभी-भावप्रधान कविता में कवि को किसी भी ऐसे सांत्वना देने वाले आवेगप्रधान रचना की पराकाष्ठा से स्वर्गादि की कल्पना नहीं करनी पड़ती। यह तो किसी एकमात्र कवि कलनादिनी नदी के निर्जन तट के ऊपर से उड़ती और उसके भाव में लीन हो जाता है, जो अशेष बाह्य सौंदर्य के स्रोत में लीन हो जाता है, जो अशेष बाह्य सौंदर्य का चरम आकार है, उस समय उसकी गति ऐसी होती है जैसे विजया को पीकर मस्त हुए प्रेमी की; उस आंतर प्रेम से आविष्ट

होने पर बाह्य जगत् उसकी आँखों में नाच नाच कर तिरमिराता हुआ शनैः शनैः क्षुप्त हो जाता है; नदी का खँ चुप हो जाता है, निर्जन तट बह जाता है, वक्रपंक्ति विलीन हो जाती है, घस बह रह जाता है, और उसके रहस्यमय तरल स्वप्न रह जाते हैं। जहाँ विषय-प्रधान कविता रचते समय कवि के संमुख विषय पंक्तिबद्ध हो खड़े हो गए थे और वह उन्हें चीन्हे रहा था, वहाँ विषयप्रधान कविता करते समय एकमात्र कवि रह जाता है, बाह्य प्रकृति उसके आत्मा में अपना आदर्श अथवा प्रताक छोड़ कर तरल बन जाती है, अथवा अनुभूति के अत्यधिक निगूढ़ हो जाने पर सुतरां क्षुप्त हो जाती है। और जिस प्रकार वालीबाड़ी में मस्त होकर नाचते वाले सच्चे बग बैंगन अपने आपे को भूल जाते हैं, इसी प्रकार विषयप्रधान रचना में फूटते समय भावुक कवि अपने आपे को भूल जाते हैं। और जिस प्रकार दिव्य अप्सराएँ नदियों में से मधु तथा क्षीर तभी संचित करती हैं जब वे शियोर्नासस के मंत्र में बँधी होती हैं—अपने आपे को भूली होती हैं—अन्यथा नहीं, इसी प्रकार भावुक कवि का आत्मा गीति-काव्य के रूप में तभी प्रवाहित होता है जब वह प्रेम में अपने हृदय को पूरी तरह बुला चुका होता है। जिस प्रकार मधुमत्सिकाएँ मधुमद से मत्त हो भरी दुपहरी, निर्जन में; फूल से फूल पर मँडराती और उनमें से मधु इकट्ठा करती फिरती हैं, उसी प्रकार प्रतिभा की सुरा में मस्त हो सच्चा कवि भी सरस्वती के उपवनो तथा कदराओं में बहने वाले मधुमय स्रोतों से अपने गीतरूपी मधुकणों को एकत्र करता हुआ उड़ा करता है। और जिस प्रकार उन मधुमत्सिकाओं द्वारा संचित किए मधु को उनसे बलात् छीनकर हम उनके सभी प्रयत्नों तथा आकांक्षाओं को धूलिसात् कर देते हैं—पर फिर भी वे, क्यों कि उनका स्वभाव ही मधुसंचय करना है, पुष्पो के अतरात्मा में दुस वहाँ के अमृत को पीना ही उनका जीवन है—मधुसंचय करती ही रहती हैं, उसी

कारण एक यथा कवि अपने प्रपञ्चों के विकृत होने पर भी ग्राह्य मंगारूपी उपवन के व्यष्टिरूप पुष्पों की अंतस्त्वली में पैठ वहाँ ॥ अमृतमय एकल रस को पीता रहता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि प्राकांक्षार्थों की विफलता ही में जीवन का आरंभ है और एक सच्चे वैयर्थप्रधान कवि की रचना में विफलता को ही जीवन के गंत का आधार बनाया जाता है।

जिस प्रकार विषयप्रधान कविता में उसी प्रकार नाटक और उपनाम में भी एकता का होना आवश्यक है। किन्तु साहित्य की पितृनी दोनों विधाओं में कलाकार को एकतास्थापन के लिए संचित रहना पड़ता है। एकता के इस उद्देश्य को ध्यान में रख वह अपने सभी पात्रों और घटनाओं को प्रमुख घटना का अनुसारी बनाया करता है; उस घटना के एक तागे में उन सब को पिरोया करता है। यहाँ हमें कलाकार का हाथ एकत्रीकरण की दिशा में चलता हुआ दिखाई देता है। इसने विपरीत विषयप्रधान रचना में कवि की सब वृत्तियाँ विषयी के रूप में अनुगत हो ब्यभेद एक बन जाती हैं और उनका प्रकाशन भी अप्रवर्तितरूपेण एक मान और एक लय के रूप में फूट पड़ता है। यहाँ उसे किन्हीं निर्धारित नियमों का पालन नहीं करना पड़ता; यहाँ तो उसका एकमात्र स्वयं भोता तो अपने साथ कर लेना होता है। इसका निष्कर्ष यह निकला कि अपने भा भोता के मध्य ऐक्यस्थापन के लिए अपनी रचना को वह चाहे जिस प्रकार घड़ सकता है, उसे चाहे जिस छंद में बाँध सकता है। किन्तु इसका तात्पर्य यह कदापि नहीं कि जिस प्रकार उसके मन में विषयप्रधान कविता उद्बोधक मनोवेग का प्रकंप एकदम हो आता है, उसी प्रकार उसकी रचना अनायास निष्पन्न हो जाती है। नहीं, रचनानिष्पत्ति के लिए उसे

भी प्रयास करना पड़ता है। किन्तु कवितानिष्पत्ति हो चुकने पर बलाकार का हाथ अपनी बला में छिप जाता है और उसकी रचना उसके स्वाभाविक समुच्छ्वसन के रूप में आविर्भूत होती है।

विषयिप्रधान रचना के प्रारंभिक रूपों में कवि हमारे संमुख कलाकार के रूप में बिलकुल नहीं आता। वेदों की श्रुचाश्रों में भाव प्रधान हमें उनको निर्माण करने वाला हाथ किंचित् भी कविता की दृष्टिगोचर नहीं होता। जिस प्रकार घरणा के वक्ष्य स्वतःप्रवर्तितता वक्षःस्थल में जल का उत्साव आविर्भूत होकर ही हमें प्रत्यक्ष होता है, वह कहाँ से आया, कैसे आया और किस रूप में आया इत्यादि की हमें जिज्ञासा तक नहीं होती—इसी प्रकार वे गीत तो श्रुतियों की हृदयस्थली से मुखरित होने पर ही प्रत्यक्ष हुए थे, जलभरनत जीभूत में चपला प्रत्यक्षा के समान चमक कर ही दीख पड़े थे। उनके रचने वालों के मन में, उन्हें किस रूप में रचा जाय, यह प्रश्न उठा ही न था। किन्तु इस कोटि की रचना के एक बार प्रस्तुति होने पर कवि का कर्तव्य है कि वह अन्त तक उसे उसी रूप में निभाता जाय; उसके छंद और रीति आदि में किसी प्रकार का रलने वाला भेद न आने दे।

जब हम विषयिप्रधान कविता की दृष्टि से हिन्दी साहित्य के इतिहास का अनुशीलन करते हैं तब हमें इसकी परंपरा अनेक विषयिप्रधान स्थलों पर खंडित हुई दीख पड़ती है। हिन्दी साहित्य का कविता की दृष्टि विषयप्रधान धीरगाथाकाल सुमानरासो; बीसलदेव रासो, से हिन्दी साहित्य पृथ्वीराज रासो, आल्हा और विजयपालरासो में बीत पर एक दृष्टि कर उसका विषयविषयिप्रधान भक्तिकाल कबीर, जादसी, सूर और तुलसी की रचनाओं में हमारे संमुख आता है। इन में कबीर तथा सूर की रचनाओं को हम किसी सीमा तक विषयिप्रधान



ह सकते हैं; क्योंकि इन दोनों की रचनाओं में हमें कवियों का अपने मात्मा विभूत हुआ दीख पड़ता है। जायसी की रचना लासलिक शब्दों का सम्यक् प्रयोग है और तुलसी का मानस विषयप्रधान। भक्तिकाल के परभाव में हिन्दी के रीतिकाल में आते हैं, जिनकी रचनाएँ बहुधा विषयप्रधान हैं। इन रचनाओं में हमें कविता का उसके निम्नरे रूप में दर्शन नहीं होता, और ध्यान से देखा जाय तो यह कविता नहीं, अपितु चमत्कारों तथा प्रलंकारों की जादूभरी पिठारी है। चितामणि, गणकंतसिंह, पिहारी, गतिराम, भूषण, कुलपति, देव, पद्माकर, प्रतापशालि आदि की रचनाओं में कहीं कहीं कविता का उत्कृष्ट रूप मिलने पर भी इष्टिकांश साधारणतया एन्दाहम्बर और अलंकारों के विधान में लीन हुआ दीख पड़ता है। हिन्दी के रीतिकाल में चलकर हम उसके आधुनिक युग के प्रारंभिक काल (संवत् १८२४-१८६०) की छाँड़ते हुए उसके मध्ययुग (१८६०-१८७१) में प्रविष्ट हो मैथिलीशरण गुप्त की भाषी में विषयप्रधान कविता का उन्ने धार धार तू आया

पर मैंने पहचान पाया

इत्यादि पद्यों के रूप में दर्शन करते हैं। मध्ययुग के पश्चात् आने वाले मर्दानियुग में (१८७१ से १८८१) हिन्दी की विषयप्रधान भाषा बर्मा, जयचंकर प्रसाद, स्वर्णरत्न बिगाठा, सुमित्रानन्दन पंत, इत्यादि जेठो, रामकुमार वर्मा, मधुसूतीचरण वर्मा, हरिवंश राव सक्सेना आदि मुकेशिनी की मनोरम रचनाओं में बड़े ही अद्भुत रूप में अचलायत दृढ़ है।

जिन प्रकार हिन्दी में उन्नी प्रकार अंग्रेजी में भी विषयप्रधान की इष्टि में अद्भुत कविता का ठावान और पान हुआ दीख पड़ता है साहित्य का पञ्चीनयुग में संज्ञन हुई रचनाओं पर प्रत्येक कवि के तथा इष्टाविवन रचनाओं का प्रभाव पड़ा, जिनमें उनमें ... जयदेव आदि और इस जेठो की रचनाओं का उम देव में

सर्वांग आदर भी हुआ। इसका परिणाम यह हुआ कि १६ वीं सदी के  
 पिछले अर्ध में इस कोटि की रचनाओं के उस देश में अनेक संग्रह प्रकाशित  
 हुए। प्लीजवीयन युग ने जिस प्रकार नाटकक्षेत्र में इसी प्रकार कवित्वक्षेत्र  
 में भी बहुत सी कृत्रिम रचनाओं को जन्म दिया। इस का कारण या उस  
 समय के कवियों की प्राचीन रचनाओं के पोछे चलने की बलवती इच्छा।  
 मिल्टन के प्रख्यात गीतों के पश्चात् अंग्रेजी लीरिक उन विषयों में  
 प्रवाहित हो गई जो उसके लिए उपयुक्त न थे, जैसे दर्शन भर्म। साथ  
 ही उस समय की लीरिक में, लीरिक के रूप को आवश्यकता से अधिक  
 संयत करने वाले आचार्यों के हाथ में पड़ जाने के कारण एक प्रकार की  
 पंगुता आ गई। प्रकारवाद के इस युग में साहित्यकृति के नष्ट हो जाने  
 के कारण उससे उत्पन्न होने वाली विषयप्रधान कविता भी दब गई।  
 और जहाँ हमें परिष्कार के इस युग में नयी के समान बनी-ठनी सुसंयत  
 कविता के प्रचुर मात्रा में दर्शन होते हैं, वहाँ मनोबोगों के समान ही  
 स्वतंत्रताप्रिय विषयप्रधान कविता का अपेक्षाकृत अभाव सा दीख पड़ता  
 है। इस युग में दीख पड़ने वाली काटछांट की प्रवृत्ति से उपरत हो, कवियों  
 का ध्यान फिर सौष्ठववाद की ओर गया और उनके मन में मूर्त में  
 छिपे अमूर्त सौंदर्य को; प्रस्तुत में सुनिहित हुए अप्रस्तुत रहस्य को खोज  
 निकालने की उत्कंठा जाग्रत हुई, जो आगे चलकर बन्स, बड्सवर्थ,  
 कोलरिज, बायरन, शैले और कीट्स जैसे महाकवियों की रचनाओं में  
 अत्यंत ही रमणीय भंगियों के साथ कविता-मंच पर अवतीर्ण हुई।

कहना न होगा कि परिवर्तन की जिस उत्कट अभिलाषा और  
 प्रवृत्ति ने साहित्यिक, सामाजिक तथा धार्मिक क्षेत्र के  
 आधुनिक हिन्दी कवियों की परंपरागत बंधनों से उन्मुक्त हो चक्रवाक और बुलबुल की  
 नई स्वतंत्र विचरने के लिए अंग्रेजी में बन्स, बड्सवर्थ,

भावप्रधान  
रचनाएँ

शैले और कीदृश जैसे महाकवियों को प्रेरित किया था, सर्वतोमुखी स्वातंत्र्य की उसी उदाम अभिलाषा ने हमें हिन्दी में प्रसाद, पंत, निराला और वर्मा जैसे कुशलो के दर्शन कराए हैं। इनके गीतों में धार्मिक, राजनीतिक, आर्थिक, सामाजिक तथा साहित्यिक रुढ़ियों की बेड़ियों में जकड़ा हुआ भारत का आत्मा एक बार फिर से स्वातंत्र्य के लिए बड़े ही करुण स्वर में चीख उठा है। आधुनिक युग में अनगल हुई सोने की चमक ने और उसको बेन बेन प्रकारेण जुटाने के आत्मघाती उपकरणों के जंजाल ने भारत के हजार प्रेममय आत्मा को दबा रखा था; इन कवियों के हृदयों में प्रेम का यही सनातन भाव आज फिर से फूट निकला है। भारत का यह चिरंतन राग अपने विशुद्ध रूप में, अपने अत्यन्त ही उदात्त तथा कमनीय रूप में इसे कालिदास; तुलसीदास तथा सूरदास की रचनाओं में उपलब्ध हुआ था। कबीर की रहस्यमयी प्रतिभा ने उसे मर्यादालोक की गिन्ना तली में प्रवेश करते हुए भी नील गम की आकाशगंगा में पहुँचा दिया था। ज्ञानी ने उसी अप्रसृत प्रेम तत्व को प्रसृत में निदर्शित करके भारतीय आदर्शवाद पर हरी दृष्टिकोण का मुलम्मा करा था। प्रेम हमारे संमुख अपने इन सभी रूपों में आया था, और लूट आया था। किन्तु अपने इन सभी रूपों में वह जब तक लघु की भाँति थीर था, सम्मर था, अगम था; संसार में अस्तिता का से होने वाले उत्थान और पतन की परिधि में वह बाहर था। हमने राग और लोना के प्रेम में, कृष्ण तथा गोविंदों के अनुराग में खंबलता न निराली की। संक्षेप में हमने अपने प्रेम की मानव सत्ता का अगम खारस बनावा था; उसे मनमन्दिर में मुख्य का मेह बनाकर प्रतिष्ठापित किया था। प्रसाद, पंत और निराला का प्रेम हमें कुछ भिन्न प्रकार का है। उसमें अन्तर्गत के प्रेम की नारी ही गिनधन्ता, पतन और परिवर्तन विद्यमान

है, पर साथ ही उसमें पश्चिम से आए प्रेम की सारी ही चपलता, स्फीतता, मस्ती तथा तरलपन भी उपस्थित है। इन कवियों की अभिराम रचनाओं में भारत और पश्चिम का प्रेम एक अनिवर्चनीय द्विवेणी के रूप में प्रवाहित हुआ है। इन कवियों की विशेषता इसी बात में है।

१८३० में हिन्दी साहित्य का विवेचनात्मक इतिहास लिखते समय हमने आधुनिक युग के इन कतिपय कवियों का सारासार विवेचन किया था, और इनकी रचनाओं में विश्वजीनता के कुछ बीज छिपे देखे थे। उसी वर्ष, हमारे इतिहास से कुछ पीछे, काशी से प्रकाशित हुए दोनों इतिहासों में इन कवियों को उपेक्षा की दृष्टि से देख साहित्यक्षेत्र से बाहर निकाल दिया गया था। शोभाय से वह दृष्टिकोण अब बदल गया है, और हमारे आलोचकों ने अपने कवियों का आदर करना सीख लिया है।

हम ने अभी कहा था कि आधुनिक युग में उत्पन्न हुई स्वातन्त्र्य-प्रवृत्ति ने उक्त कवियों की विषयप्रधान रचनाओं को जन्म दिया है। स्वातन्त्र्य प्रवृत्ति है। स्वातन्त्र्य की प्रवृत्ति ने जहाँ उनकी रचना के भावपद का कक्षापट्ट पर को नवनवोन्मेषी बनाया है वहाँ साथ ही इसने उसके प्रभाव कलापट्ट पर भी चार चाँद लगाए हैं। हम जानते हैं कि कबीर ने अपनी अटपटी बाणी में दोंहे तक के नियमों को तोड़ डाला था और अन्य कवियों का रचनाओं में भी हमें छंदोभंग आदि दोष मिल जाते हैं। अनुशांत प्रणाली संस्कृत में पहले ही प्रचलित थी हिन्दी के प्रेमी कवियों ने अपनी रचनाओं में इसी को अपनाया है। खड़ी बोली में अंत्यानुशासित-रहित पद्य का सघ से पहले स्वागत पण्डित अम्बिकादास ठाकुर ने किया था। उनका कंसवध नामक काव्य बरवा छंद में है, पर उसमें अंत में कुछ नहीं मिलाई गई है। पूर्वकांत ने इतने ही से संशुद्ध हो अपनी

आपके स्वछन्द छन्द दो प्रकार के हैं। एक में तुक के नियम का पालन किया गया है। दूसरे में तुक का पालन भी नहीं है और ऊपर नीचे की पंक्तियों में मात्राएँ भी समान नहीं हैं। हर पंक्ति अपने ही में पूर्ण है और भावों की आवश्यकतानुसार संक्षिप्त अथवा विस्तृत बनाई गई है। किन्तु एक दृष्टि से प्रत्येक पंक्ति दूसरी पर आश्रित भी है। छन्द में मधुरता का ध्यान रखा गया है, जिसके अनुशासन में सब पंक्तियाँ चञ्चली हैं। यह बात निम्नलिखित उदाहरण से स्पष्ट हो जायगी:—

विजन-वन-बल्लरी पर  
 सोती थी मुहाग-भरी स्नेह-स्वप्न-मग्न—  
 अमल-कोमल-तनु तरणी-बुढ़ी की कली,  
 दग-बन्द किए, शिथिल, पटांक में,  
 वासंती निशा थी

छन्दःक्षेत्र में प्राप्त हुई स्वतन्त्रता हो से सन्तुष्ट न हो पंत जो ने लिंगों के विषय में भी स्वतन्त्रता बरती है। आप लिखते हैं—

“मैंने अपनी रचनाओं में, कारणवश, जहाँ कहीं व्याकरण की लोढ़ी की कड़ियाँ तोड़ी हैं, यहाँ कुछ उसके विषय में लिख देना उचित समझता हूँ। मुझे अर्थ के अनुसार ही शब्दों को स्त्रीलिंग, पुल्लिंग मानना अधिक उपयुक्त लगता है। जो शब्द केवल अकारांत इकारांत के अनुसार ही पुल्लिंग अथवा स्त्रीलिंग हो गए हैं, और जिनमें लिंग का अर्थ के साथ सामंजस्य नहीं मिलता; उन शब्दों का ठीक ठीक चित्र ही आँखों के सामने नहीं उतरता, और कविता में उनका प्रयोग करते समय कल्पना कुंठित हो जाती है। वास्तव में जो शब्द स्वस्थ तथा परिपूर्ण चरणों में बने हुए होते हैं उनमें भाव तथा स्वर का पूर्ण सामंजस्य मिलता है, और कविता में ऐसे ही शब्दों की आवश्यकता भी पड़ती है। मुझे तो ऐसा जान पड़ता है कि

यदि संस्कृत का देवता शब्द हिन्दी में आकर पुँल्लिंग न हो गया होता तो स्वयं देवता ही हिन्दी-कविता के निरुद्ध हो गये होते। प्रभात के पर्यायवाची शब्दों का चित्र मेरे सामने स्त्रीलिंग में ही आता है, चेष्टा करने पर भी मैं कविता में उनका प्रयोग पुँल्लिंग में नहीं कर सकता।... "बूँद" "कंदन" आदि शब्दों को मैं उभय लिंगों में प्रयुक्त करता हूँ। जहाँ छोटी सी बूँद हो वहाँ स्त्रीलिंग, जहाँ बड़ी हो वहाँ पुँल्लिंग, जहाँ इलकी सी हृदय की कंदन हो वहाँ स्त्रीलिंग जहाँ जोर जोर से धड़कने का भाव हो वहाँ पुँल्लिंग।"

पंत जी के ये विचार मुक्तिसंगत हैं अथवा असंगत इस विषय में यहाँ वाद-विवाद नहीं करना। कहने का तात्पर्य केवल इतना है कि आधुनिक युग के कवियों में स्वातंत्र्य का प्रवृत्ति उद्गम हो रही है और उनके लिए क्या भाव और क्या कला, किसी भी पक्ष में नियमों में बँधना अवश्य हो रहा है। जिस प्रकार किसी जाति अथवा राष्ट्र के धारावाहिक इतिहास में ऐसे प्रसंग अनिवार्य रूप से आया करते हैं, इसी प्रकार उस इतिहास के वागात्मक प्रकाशमय साहित्य में भी उनका आना अनिवार्य होता है। भारत का वर्तमान जीवन उथलपुथल का जीवन है; फलतः हमारे साहित्य में भी निरंतर देखो उपर ही उथलपुथल मची दील पड़ती है। निश्चय से क्रांति के परकोटि पर पहुँच चुकने पर शान जीवन के दर्शन होंगे, तब हमारा साहित्य भी अपने आप संयत तथा परिपूर्ण हो जायगा।

अमेज़ी की विषयप्रधान कविता को विद्वानों ने उसके संरचना (structure), उसमें दीलने वाली भाषण के प्रति कलापक्ष की अधोन्ता और उसमें व्यक्त होने वाले कवि के व्यक्तित्व का दृष्टि से अपने बगों में समझ किया है। कहना न होगा कि हमारे कवियों की रचनाएँ अभी उतनी जित तथा परिष्कृत नहीं हो पाई हैं; इसलिए यहाँ हम दृष्टि से उन पर चर्चा करना भी अनुपयुक्त प्रतीत होता है।

## कविता और आधुनिक जगत्

वर्तमान युग परिवर्तन का युग है। किसी एक देश, एक जाति, एक धर्म, एक भाषा से ही नहीं, अपितु एक सिरे से दूसरे सिरे तक सब जगह, सभी जातियों और सभी भाषियों में परिवर्तन का दौर चल रहा है। नैतिक, अपितु मानसिक तथा चारित्रिक जगत् में भी इसका चक्र चल रहा है। प्राचीन मर्यादाएँ टूट रही हैं, चिरंतन विचारधाराएँ टूट रही हैं। पुराने संघटनों का कायाकल्प हो रहा है; जीवन की निभूत शक्तियाँ, जो अब तक अम्यक्त पड़ी थीं, प्रकलता के साथ अग्रसर हो रही हैं और परिवर्तन के इस उद्दाम प्रवाह की हमें हयता नहीं दीस पड़ती। आज हमारा जो प्राचीन प्रयासों के लँडहरो में बीत रहा है। इन लँडहरो के भूतियाँ मध्य में मे हमें एक नवीन जगत् की झाँकी दिखाई देती है।

१९ वीं सदी—जो हम से कमी की बहुत कुछ चुकी है और जि इतिवर्तम्यता को अब हम केवल उसके प्रतिबिम्ब रूप में देख पाते हैं—सिद्धांतों और उनके प्रति होने वाले अनुराग का युग था। इस के दोषक सिद्धांतों में प्रमुख राजनीति, इतिहास की आंगिक संतति और नैतिक दारा नैतिक जगत् पर विजय प्राप्त करना। इन संततियों ने १९ वीं सदी की अरनी एक ऐसा द्वार लगाई थी जिसके दरवाजे हमें उससे पहले की न में नहीं होते। इन्ही सिद्धांतों को हम आज तक उन्नति और उन्नत नाम से पुकारते आए हैं। उन्नति के साथ साथ परिवर्तन का अरवर्धनी का, अर्थात् परिवर्तन का यह दौर किसी परिवर्तन के अा उन सिद्धांतों के संस्थान के लिए आया था। इन्ही परिवर्तन का हमने विकास रखा था, हमारे विज्ञान का प्रक्रमण लघुबुद्ध नहीं था। कि हम ने उन्नति अमर्याद थी और इन्ही के आधार पर यूरोपीय

ने उदार दल ( Liberalism ) की स्थापना की थी। संक्षेप में १९ वीं सदी एक आशा का युग था। हमें प्रतीत होता था कि आने वाला युग सुवर्ण युग होगा।

एक पीढ़ी पहले मानवीय जगत् में एक और परिवर्तन आया। नवीन विचारों की धारा पुराने विचारों की धारा से, जिस में मे उसकी उत्पत्ति हुई थी—कटकर अलग बहने लगी; क्योंकि विचारों में भी अन्य आत्मिक वस्तुओं की नई विकास का होना स्वाभाविक है। १९ वीं सदी के सिद्धांतों में से कतिपय सिद्धांत कुछ अंशों में नष्ट हो गए, कुछ निरर्थक बन गए और कुछ इतने परिवर्तित तथा परिवर्धित हो गए कि आज हमारे लिए उनका पहचानना कठिन हो गया है। दूसरे शब्दों में विकास के नियम ने १९ वीं सदी के सिद्धांतों को भा अछूतान छोड़ा। विकास के इस सिद्धांत में हमें विकास के नहीं, अर्थात् अपने शासक और नियंता के दर्शन हुए। क्योंकि विकास की इस प्रगति पर हमारा नियंत्रण नहीं है; इसकी आधी के सामने सभी पुराण प्रपाद, सारी ही चिरंतन रुढ़ियाँ, भागी चली जा रही हैं।

विकास की यह शक्ति अजेय है। उन्नति और प्रगति का नाम हम अब भी लेते हैं, किन्तु उन्नति के विचार, जो आज हमारे मन में हैं, उन्नति की उस भावना से मुतरा भिन्न है, जिसने उन्नति और प्रगति हमारे पूर्वजों के हृदयों की उन्मुखित किया था, जिसने उनकी समर्थता में तब के चार चाँद लगाए थे। परिभाषा में भेद उनकी दृष्टि में उन्नति का आशय या सुधार और भद्रभावन। उनके मत में उन्नति के द्वारा मानव समाज तब के साथ अपने दैविक दाय की ओर अग्रसर हो रहा था और उसके उस दाय में संसार की अशेष विभूतियों का वर्गीकरण था। किन्तु आज



हमारा दाय—जो हमारे सामने बिखरा सा पड़ा है—यसार्थ दाय न हो एक प्रकार का अनिर्वचनीय मार है, हमारी पीठ पर कस कर बँधी एक बोम्बे की गठरी है। बहुत पहले हमारे पूर्वजों ने संसार पर शासन करने वाली शक्ति को संबोधित करके कहा था "मगबन्! तूने मनुष्यों की संख्या में भरपूर वृद्धि की है, किन्तु उनके सुखों को आगे नहीं बढ़ाया।" वा अजेय शक्ति, वह अनर्गल नियति अपनी प्रगति में प्रमत्त हुई हमें बला अपने आगे धकेले ले जा रही है, जिसका परिणाम यह है कि आज जनता में यह विश्वास दिनोदिन घट कर रहा है कि संसार में उन्नति, कम से कम अपने पुराने अर्थ में, कोई तत्त्व ही नहीं है।

आज से पहले भी लोगों ने उन्नति का जीवन के अटल नियम के रूप में खंडन किया था, किन्तु उन लोगों का हम से इस बात में अंतर था, क्योंकि वे अपने इस सिद्धान्त पर आचरण भी करते थे। वे इस बात पर अपना सर्वस्व बार देते थे कि उन तत्त्वों या सिद्धान्तों में—जिनमें उनकी आस्था थी—किसी प्रकार का परिवर्तन न आने पाये। मध्ययुग का राम इसी चेष्टा में था। नवविद्वेषी (अर्थात् कंसवैद्य) अथवा समाज में उन्नति प्रतिरोधी ग्रंथ (reactionary) का काम यही था; वे १८वीं सदी में होने वाला बौद्धिक क्रान्ति के विरुद्ध और उसके परचाट् आने वाली औद्योगिक क्रान्ति और अन्त में राजनीतिक, वैज्ञानिक तथा सामाजिक क्रान्ति के विरुद्ध बराबर झड़ते रहे; चाहे अन्त में जाकर उनके ये प्रयास सिद्ध हो क्यों न रहे हों। किन्तु नवविद्वेषिता का यह आन्दोलन भी—अपने पुराने अर्थ में—आज कोई बलशाली तथ्य नहीं रह गया है। परिवर्तन को हमने अजेय शक्ति के रूप में स्वीकार ले लिया है। सभी के मन में परिवर्तन की अभिलाषा बर बर बुझी है और संप्रति दील पड़ने वाली अशान्ति तथा ... के मूल में एकमात्र परिवर्तन की यही अन्धी इच्छा काम करती है। हम ने उन्नति समझा था और इसी के आधार पर ...

ख रही है।

इस उठाऊ परिस्थिति के उत्पन्न करने में अनेक शक्तियों का हाथ है। ज्ञाता के वैज्ञानिक साधनों ने देशविदेश का अन्तर मिटा दिया है। ततः यदि कोई बात किसी एक देश अथवा जाति पर पड़ती है तो उसका भी देशों और जातियों पर समान प्रभाव पड़ता है; किसी एक देश अथवा जाति में आने वाले परिवर्तन का आवेग कूल तोड़कर सभी देशों और जातियों में समानरूप से प्रवाहित हो पड़ता है। अतीत पटनाओं के लेखों और ऐतिहासिक अनुसंधाताओं के प्रयत्नों ने जनता को अतीत की बहार दर से दिखा दी है, और वे सभी लेखाबलियाँ, जो आज तक अव्यवस्थित ढंग में पड़ी रहने के कारण किसी एक देश अथवा जाति को ही प्रभावित करती थीं, अब संसार की सामान्य निधि बन जाने के कारण अखिल करव पर अपनी मुद्रा लगा रही हैं। अतीत में होने वाले सख्याती परिवर्तनों के परिचान ने जनता के मन में परिवर्तन का उन्माद भर दिया है, यहाँ तक कि अब उन्हें कुछ भी परिवर्तन से परे नहीं देखता, और जब जीवन ही परिवर्तनों की एक गृंथलामात्र प्रतीत होने लगा है। मूर्त ज्ञान के विकास और यन्त्रकला की विप्लव विभूति ने यह जता दिया है कि परिवर्तन का यह सिद्धान्त कहीं तक पसारा जा सकता है और कहीं तक इसे निर्धारित लक्ष्य तथा अवेक्षित व्येयों की अघाति में सम्बद्ध किया जा सकता है। परिवर्तन के इन सब उपकरणों के साथ इसकी संपन्न करने वाले उस उपपादक पर भी ध्यान दीजिये, जो है तो स्वयं अभावनात्मक, किन्तु जिसने परिवर्तन को अप्रसर करने में सब से अधिक सहायता दी है, और वह है धर्म का अपने परंपरागत अर्थ में, इस जगत् से प्रयाण कर जाना। सभी जानते हैं कि धर्म शब्द का परंपरागत अर्थ विधान और निषेध है; इसका मूल एक अनिवर्चनीय भय में है और इसका प्रमुख



दीख रही है।

इस उठाऊ परिस्थिति के उत्पन्न करने में अनेक शक्तियों का हाथ है। राजायात के वैज्ञानिक साधनों ने देशविदेश का अन्तर मिटा दिया है। अतः यदि कोई बात किसी एक देश अथवा जाति पर घटती है तो उसका सभी देशों और जातियों पर समान प्रभाव पड़ता है; किसी एक देश अथवा जाति में आने वाले परिवर्तन का आदेश बूझ तोड़कर सभी देशों और जातियों में समानरूप से प्रवादित हो पड़ता है। अतीत घटनाओं के लेखों और ऐतिहासिक अनुसंधाताओं के प्रयत्नों ने जनता को अतीत की बहाल किर से दिखा दी है, और वे सभी लेखाबलियाँ, जो आज तक अव्यवस्थित दशा में पड़ी रहने के कारण किसी एक देश अथवा जाति को ही प्रभावित करती थीं, अब संसार की सामान्य निधि बन जाने के कारण अखिल विश्व पर अपनी मुद्रा लगा रही हैं। अतीत में होने वाले संख्यातीत परिवर्तनों के परिचयान ने जनता के मन में परिवर्तन का उन्माद भर दिया है, यहाँ तक कि अब उन्हें कुछ भी परिवर्तन से परे नहीं दीखता, और स्वयं जीवन ही परिवर्तनों की एक गृंथलामात्र प्रतीत होने लगा है। मूल विज्ञान के विकास और यन्त्रकला की विष्पक् विभूति ने यह जता दिया है कि परिवर्तन का यह सिद्धान्त कहाँ तक पसारा जा सकता है और कहाँ तक इसे निर्धारित लक्ष्य तथा अवेष्टित ध्येयों की अवाप्ति में सम्मद्ध किया जा सकता है। परिवर्तन के इन सब उपकरणों के साथ इसको संपन्न करने वाले उस उपपादक पर भी ध्यान दीजिये, जो है तो स्वयं अभावान्धक किन्तु जिसने परिवर्तन को अग्रसर करने में सबसे अधिक सहायता दी है और वह है धर्म का अपने परंपरागत अर्थ में, इस जगत् से प्रयापन कर जाना। सभी जानते हैं कि धर्म शब्द का परंपरागत अर्थ विधान और नियम है; इसका मूल एक अनिवर्चनीय मय में है और इसका प्रयु



को उद्भावित करना, अपनी काल्पनिक दृष्टि से श्रेष्ठ जगत् की तम में रहने वाले विन्यास तथा सौन्दर्य को, सत्य तथा कृत उत्थापना और अपनी निर्माणमयी कृति द्वारा उसको कांक्षिक ! मर्त्यसमाज के संमुख ला पड़ा करना । कविता मौलिक सत्य उत्पान करके निराशा का प्रतीकार करती है, यह जीवन के संश्रयवाह की तली में संनिहित हुए विन्यासयुक्त सौन्दर्य की भाँति दिखानी है । यह शीघ्र हुए जीवन वृद्ध को फिर से पुन देती है । उसके विनीत संतुष्टों में पाँचूर का संसार कर देती है, यह जीवन आशय तथा लक्ष्य में न गीतना ला देती है ।

यहाँ हम जान का निदर्शन करा देना अनुचित न होगा कि अतातुर्क की कविता ने इस कर्णक्षय को कहीं तक पूरा किया और किन प्रकार उन का निर्माणमय प्रसार उनके क समय, देश और ज्ञान तक ही परिसीमित न रह उ चीछे आने वाले दुगो, इतर देशों, मानवों, सम्प्रदाय संस्कृतियों पर मुद्रित होता चला आया है । कहने आवश्यकता नहीं कि किन प्रकार भारत की धर्म-वैदिक कविता ने, मुग-मुगोतरो तक भारत की जंजीर

बहुतेरी हुई आधुनिकता के समुल्ल आदर्शमय जीवन का प्रतिस्तर खड़ा कर डाली रहा की है । होत्रपूजा का धार्मिक कविता, आज भी, दुःखान्तों में अनुरित हो, विभिन्न प्रस्थितियों से निकले विविध व्याख्यानों केन्द्रित होकर न केवल सत्कार के कोने कोने में फैली हुई होत्रपूजा ही संरक्षण कर रही है, अनिष्ट बह संसारभर के ईशानुवादी परकार बनी हुई है । निष्ठुर और खोटेसी नामक महाकाव्यों होत्र कवि प्रकाश विद्वत् और एक प्रकार से प्राचीन गीत का



अमर होते हैं तब यहाँ भी हम अपने संमुख रामायण और महाभारत में उसी आदर्श का प्रतिरूप उपस्थित हुआ पाते हैं जो सदाकाल से इस देश का कंठहार रहता आया है। आदर्शवाद की यह धारा हमें भास, कालिदास तथा भवभूति आदि कवियों की रचनाओं में कभी मसृण तथा मुनहली बनकर दीख पड़ती है तो कभी गंभीर तथा गहन आशयवाली बनकर प्रवाहित होती दृष्टिगोचर होती है। आदर्शवाद का यही दाय हमें हिंदी कविता में पहले से भी कहीं अधिक सम्भरूप में संपन्न हुआ दीख पड़ता है। यदि कबीर की दुगदुगरी में चढ़ने पर दस आदर्शवाद के संगीत की उदात्त लहरी कुछ भीड़ी पड़ गई है तो तुलसी के विश्वजनीन नगाड़े पर आ बह बहुत ही गंभीर तथा प्रौढ़ सम्पन्न हुई है। सूर की बीणा में पड़ कर तो उस पर चाँद हो लग गए हैं। इनके बाद रीतिकाल के कवियों की रचनाओं में पहुँच कर उस आदर्शवाद ने कामनिषेध के कुचकपोलकंदम में कीलित होकर भौतिक सौंदर्य के उस जुमते हुए प्रतिरूप को हमारे सामने रखा है जो न चाहने पर भी हमारे मन में टास और सीतकार भर देता है और हमें किंचित् काल के लिए उद्दिष्ट पथ से विचलित ना कर देता है। इसके पश्चात् आधुनिक कवियों ने अपने परिवर्तित वातावरण में परिवर्तमान जीवन के जो प्रतिरूप उपस्थित किए हैं उनमें हम अपने सामने घटने वाली सभी भव्य तथा भीड़ी बातों को संचित हुआ पाते हैं।

कवियों का कमी अन्त नहीं होता और सम्भव है हमारे आधुनिक कवियों में से ही कुछ कवि भविष्य में आने वाला पीढ़ियों के लिए कालिदास और कबीर भिन्न हो और उनकी रचनाएँ हिन्दी जगत् में अमरता को प्राप्त कर लें। कवित्व का आदर्श और उसकी आवश्यकता तो आज भी वैसी ही बनी हुई है जैसी पहले युगों में थी और इस प्रकार की सभी विचार करने पर कविता का अनुशीलन मानवीय संस्कृति



अंग बन जाता है और उस की कला का अन्याय मानस्य  
ता का एक मौलिक अवयव हो जाता है।

नूतनियों की वृत्ति (function) में सदा से मेद रहता आया  
कि वे सभी, कवि होने के रूप में जीवन के आदर्श का निर्माण  
अपनी रचना में मन्वित करते हैं, उनके द्वारा उतारे गए जीवन  
आदर्श कभी एक से नहीं उमरते; क्योंकि वे आदर्श जीवनरूप पर  
चलाने वाली उन वैयक्तिक प्रतिमाओं के निर्माण हैं जो जीवन के  
शास्त्र सम्बन्ध से विद्यमान होने के कारण, जीवन के ही समान  
बेशद तथा अत्यन्त विभिन्न बनी रहती हैं। इसीलिए सेंटर ने  
कि जीवन के व्याख्यान विभिन्न हैं, किन्तु आत्मा एक है। दो  
के द्वारा किया गया किसी वस्तु का व्याख्यान कभी भी एक सा  
ता और व्याख्येय सामग्री कभी भी दो कलाकारों के सम्मुख एक ही  
नहीं आया करती। फलतः कविता का काम भी कभी पूरा नहीं हो  
कविता है जीवन के आशय की समनुगत तथा अनन्त सकलता  
(regeneration); और जब कि अतीतकालीन कविता हमारे लिए  
नमोल पैतृक दाय है, वर्तमानकाल की कविता हमारे लिए सब से  
आवश्यकता है। कुछ कवि निसर्गतः भविष्य के उद्बोधक हुए हैं तो  
के लिए उनका ध्येय अतीत को उद्भासित करके उसे वर्तमान का  
बनाना रहा है। कुछ ने वर्तमान पर आकर और सौंदर्य को मुद्रित  
हुए हमारे समक्ष उन वस्तुओं अथवा तथ्यों के प्रतिरूप उपस्थित किए  
हमारे अत्यन्त समीप हैं। इस प्रकार कबीर का महत्त्व उसकी इस  
शिक्षा में है कि उसने अपने युग से आगे आने वाली बातों के प्रतिरूप  
उपस्थित किए हैं; उसने अपनी सचलाइश से भविष्य के उद  
भर्त को उद्भासित किया है, जो आज भी समष्टिरूपेण हमारे संमुख

नहीं आ पाये। दूसरे कवि कला की दृष्टि से उससे अधिक प्रवीण होने पर भी उन्होंने स्वातन्त्र्य न हो सके, क्योंकि उन्होंने अपनी रचनाओं का विषय जीवन के उन निम्नतम कोनों को बनाया था, जहाँ हम कभी हाँ जाते हैं, अथवा जहाँ पहुँचने पर हमें पहाड़ खोदकर नुहा हाथ लगा करता है। सृष्टि की इस संकुल वेगवर्ती धारा को और मनुष्यसमाज पर पड़ने वाले इसके प्रखर प्रभाव को पहचानना और उसे निरूपित करना कविता के अनुशीलन का एक भाग है और कविता की भी अपेक्षा यह है सम्प्रदाय के अध्ययन का एक अंग। संसार को समष्टिरूपेण पहचानने के साधनों में कविता प्रमुख है; संसार के साथ उचित व्यवहार करने, इसके मूल पर आधिपत्य स्थापित करने और इसको अनवरत गति को प्रशमन करने के साधनों में कविता सब में प्रधान है !

मानवीयता अथवा जीवन के मामिक अंशों के साथ सम्बन्ध रखने वाले अनुशीलन का—उस अनुशीलन का जो विचार, भावना तथा कल्पना में अनुस्यूत है—पर्यवसान कविता में है। और यहाँ यदि हम कविता पर, आधुनिक जीवन के साथ होने वाले इसके संबंध को ध्यान में रखते हुए विचार करें तो कुछ अप्रासंगिक न होगा। हमने अभी कहा था कि वर्तमान जगत् का प्रमुख लक्ष्य उसका परिवर्तन की भँवरी में फँसा रहना है। उन अनेक शक्तियों में से—जो समवेत होकर इसकी सचेष्टता में त्वरा उत्पन्न कर रही हैं—हमें दो एक को लेकर विचार करना होगा। ये शक्तियाँ, ( उदाहरण के लिए ) हैं विज्ञान की प्रधानता और व्यवसाय की संकुलता। आइए, अब इन दोनों के होने वाले कविता के संबंध को ध्यान में रखते हुए कविता और उसकी वृत्ति पर विचार करें।

## कविता और विज्ञान

विज्ञान का जन्म आधुनिक युग में हुआ है और कुछ दिनों से इसके विकास में आश्चर्यजनक प्रगति हुई है। विद्युत् की दो एक पाँड़ियों में विश्व-विद्यालयों की उच्चभेणियों में इसका पठन पाठन आवश्यक बन गया है। जनता की मांगों को पूरा करने के लिए चारों ओर वैज्ञानिक प्रयोगशालाएँ खुल रही हैं। विज्ञान के अध्ययन का प्राचीन विश्वविद्यालयों में भी प्रवेश हो रहा है और नवीन विश्वविद्यालयों में तो शिक्षा का प्रमुख अंग ही विज्ञान बन गया है। विज्ञान के पृष्ठगोचक इतने पर ही संतुष्ट न हो इसके लिए इससे भी कहीं बड़ी माँगें पेश कर रहे हैं। उनका कहना है कि विज्ञान के शिक्षण का अभी उतना संतोखजनक प्रबन्ध नहीं हो पाया है जितना कि होना चाहिए, और उन विषयों को, जिनका महत्त्व विज्ञान के सम्मुख नहीं है और जिनको आधुनिक युग में अपेक्षाकृत न्यून आवश्यकता है—आवश्यकता से कहीं अधिक महत्त्व दिया जा रहा है।

किसी अंश में इन माँगों की पूर्ति की जा चुकी है। वैज्ञानिक अध्ययन तथा अनुसंधानों पर विपुल धनराशि व्यय की जा रही है। बतमान शिक्षा-शिक्षण के दृष्टिकोण में भी परिवर्तन हो चुका है। पद्धति में विज्ञान विद्यालय तथा महाविद्यालयों की पाठ-विधि में विज्ञान का पर्याप्त प्रवेश हो चुका है। भिन्न भिन्न विषयों के अध्ययन में निरीक्षण, प्रलेखन तथा परीक्षण के वैज्ञानिक ढंग स्वीकार किए जा रहे हैं और इस प्रकार धनः शनैः विज्ञान मानवीय का एक बड़ा स्तंभ बन रहा है। किन्तु दुर्भाग्यवश उक्त परिवर्तनों

प्रवेश स्वागत के साथ न होकर वैमनस्य के साथ किया जा रहा है।  
 सी अंश तक विज्ञान के पृष्ठ-योगकों की मांगों में कठोरता होने और दूसरे  
 ओ में पुराण पाठावलि के पुत्रारियों की नवविद्वेपिता तथा रुढ़ि में घेसी  
 तथा के कारण दोनों दलों में एक संघर्ष सा उठ खड़ा हुआ है। लोग  
 चते हैं कि विज्ञान और कविता का वैमुख्य मौलिक है। दोनों ही पक्षों ने  
 नवीय ज्ञान के साकस्य और उसकी विभिन्न विधाओं में दीख पड़ने वाली  
 रसपरिक सहाकारिता को मुला रला है। इस वादविवाद में एक और खड़े  
 व्यवस्थित लाभ (vested interests), पुराण रुढ़ियाँ और अक्षुषा तथा  
 र्मा के माध जो रुढ़िविशेष में पले हुए तथा जीवन के प्रतिरूपविशेष में घसे  
 मनुष्यों के मन में स्वभावतः एक नवीन वस्तु के विरुद्ध उत्पन्न हो जाय  
 ते हैं। इसके दूसरी ओर हैं उक्त व्यवस्थित लाभों और रुढ़ियों के विरुद्ध  
 ही होने वाली क्रांति, नवविद्वेपिता से उत्पन्न होने वाली प्रवाहमानता का  
 व्याख्यान, और जीवन की नवीन आवश्यकताओं तथा उनको पूरा करने के  
 धनों की बलपूर्वक पुष्टि। किंतु विज्ञान और ललित कलाओं—और  
 शेषतः कविता के मध्य होने वाला यह द्वंद्व मानवसमाज के लिए भयावह  
 । राष्ट्र के सर्वांगीण जीवन की व्याख्या के लिए विज्ञान और कविता दोनों  
 की समान रूप से आवश्यकता है। यदि विज्ञान में राष्ट्र का भौतिक रूप  
 चित है तो कविता में उसका आत्मा तरंगित होता है। यदि नियतियक्षी  
 चंगुल में फँस छतविह्वल हुए मानवसमाज को विज्ञान अपनी मरहमपट्टी  
 स्वस्थ बनाता है तो कविताकामिनी उसे अपनी कलित काकलि तुना  
 सके मन में आशामय जीवन का संचार करती है। जीवन के लिए दोनों ही  
 समान रूप से आवश्यकता है और दोनों ही जीवनपुष्प के सर्वांगीण  
 फुटन में एक दूसरे के सहायक हैं। इसलिए राष्ट्रीय शिक्षापद्धति में दोनों  
 सामंजस्य में ही राष्ट्र का कल्याण है।

## कविता और विज्ञान

विज्ञान का जन्म आधुनिक युग में हुआ है और कुछ दिनों में इसके विकास में आश्चर्यजनक प्रगति हुई है। शिक्षा में दो एक पाठशालाओं में विश्वविद्यालयों का अध्ययनार्थियों में इसका पठन पाठन आवश्यक बन गया है। जनता की मांगों को पूरा करने के लिए चारों ओर वैज्ञानिक प्रयोगशालाएँ खुल रही हैं। विज्ञान के अध्ययन का प्राचीन विश्वविद्यालयों में भी प्रवेश हो रहा है और नवीन विश्वविद्यालयों में तो शिक्षा का प्रमुख अंग ही विज्ञान बन गया है। विज्ञान के पृष्ठगोपक इतने पर ही संतुष्ट न हो इसके लिए इसमें भी कहीं कहीं मार्गों पेश कर रहे हैं। उनका कहना है कि विज्ञान के शिक्षण का अर्ध उतना संतोषजनक जितना कि होना चाहिए, और उन विषयों को, जिनका सम्मुख नहीं है और जिनको आधुनिक युग में आवश्यकता से कहीं अधिक महत्त्व दिया जा रहा है—

किसी अंश में इन मांगों की पूर्ति की जा चुकी

तथा अनुसंधानों पर विपुल

वर्तमान शिक्षा- शिक्षण के दृष्टिकोण में

पद्धति में विज्ञान विद्यालय

का प्रवेश पर्याप्त प्रवेश हो चुका है

में निरीक्षण, प्रलेखन

स्वीकार किए जा रहे हैं और इस

संस्कृति का एक बड़ा स्तंभ

यदि हम इस दृष्टि से इतिहास का अनुशीलन करें तो हमें ऐसे उदाहरण यूरोप में मिलेंगे, जहाँ विज्ञान और कविता दोनों असीमित इतिहास ने साथ मिलकर जीवन की व्याख्या की है। प्राचीन ग्रीस ने कविता विज्ञान को जन्म दिया था और साथ ही कवित्वकला का और विज्ञान विकास भी उसी देश में हुआ था। एरेनियन कविता की का साहचर्य उत्पत्ति— जो आज तक शिष्टि समाज की इत्स्मलियों को अपनी पीपूषवणी में अनुप्राणित करती आई है— उस युग में हुई थी, जब कि ग्रीस में विज्ञान का, अर्थात् वस्तुजगत् के आशय तथा उसके पारस्परिक संबंध को ढूँढ निकालने की इच्छा का सूत्रपात हो रहा था। इसमें संदेह नहीं कि उस समय भौतिक विज्ञान अपने शौर्य में ही था, किन्तु उसके मूल में काम करने वाली गवेषणी बुद्धि की पर्याप्त प्रगति मिल चुकी थी और भाषा का वैज्ञानिक विश्लेषण तो भली भाँति प्रसफुट भी हो चुका था।

इस प्रकार ग्रीस में उसा प्रकार राम में भा लुकशस का विश्वजनीन कविता का जन्म—जिसमें पहलेपहल सैटिन कविता ने अपना परिपूर्ण सौंदर्य लाभ किया था—एपिक्यूर के विज्ञान में हुआ था; और एपिक्यूर के दर्शन में न केवल चरित्र का सीमांका की गई थी, अपितु उसमें प्रकृति के नियमों को निर्धारित करने और भौतिक जगत् के निर्माण तथा उसकी प्रगति के वैज्ञानिक सिद्धांतों को खोज निकालने का भी बहुत ही स्तुत्य प्रयत्न किया गया था। सुरेणस ने विज्ञान के प्रति उत्पन्न हुई अगनी इस उत्कट उमंग को अपनी कवित्वकला का आदर्श बनाया था। बर्जिल ने अपने उस प्रख्यात संदर्भ में—जिसमें अपने जीवन का आदर्श संक्षुब्ध किया है—मेघा की अविष्टात्री देवी से इस बात की मित्रा इतनी नहीं मानी कि वह उसे कविजगत् के अंतरंग में निहित हुए सौंदर्य का अम्पवा



यदि हम इस दृष्टि से इतिहास का अनुशीलन करें तो हमें ऐसे उदाहरण यूरोप में मिलेंगे, जहाँ विज्ञान और कविता दोनों गतीत इतिहास ने साथ मिलकर जीवन की व्याख्या की है। प्राचीन ग्रीस में कविता विज्ञान को जन्म दिया था और साथ ही कवित्वकला का और विज्ञान विकास भी उसी देश में हुआ था। एमेनियन कविता की का सादृश्य उत्पत्ति— जो आज तक शिक्षित समाज की हस्तस्थलियों को अपनी वीरूपवर्षों में अनुप्राणित करती आई है— उस युग में हुई थी, जब कि ग्रीस में विज्ञान का, अर्थात् वस्तुजगत् के आशय तथा उसके पारस्परिक संबंध को ढूँढ़ निकालने की इच्छा का सूत्रपात हो रहा था। इसमें संदेह नहीं कि उस समय भौतिक विज्ञान अपने शैशव में ही था, किंतु उसके मूल में काम करने वाली गवेषणी बुद्धि को पर्याप्त प्रगति मिल चुकी थी और भाषा का वैज्ञानिक विश्लेषण तो मली भाँति प्रस्फुट भी हो चुका था।

जिस प्रकार ग्रीस में उसी प्रकार रोम में भी लुक्रेशस का विश्वजनीन कविता का जन्म—जिसमें पहलेपहल लैटिन कविता ने अपना परिपूर्ण सौंदर्य लाभ किया था—एपिक्यूर के विज्ञान से हुआ था; और एपिक्यूर के दर्शन में न केवल चरित्र की सीमाशा की गई थी, अपितु उसमें प्रकृति के नियमों को निर्धारित करने और भौतिक जगत् के निर्माण तथा उसकी प्रगति के वैज्ञानिक सिद्धांतों को खोज निकालने का भी बहुत ही सुलभ प्रयत्न किया गया था। लुक्रेशस ने विज्ञान के प्रति उत्पन्न हुई अपनी इस उत्कट उमंग को अपनी कवित्वकला का आदर्श बनाया था। वर्जिल ने अपने उस प्रख्यात संदर्भ में—जिसमें अपने जीवन का आदर्श संपुटित किया है—मेघा की अचिन्ठात्री देवी से इस बात की भिन्ना इतनी नहीं मागी कि वह उसे कविजगत् के अंतरंग में निहित हुए सौंदर्य का अथवा



अपने देश, नदी, जंगल तथा ग्राम्य प्रदेशों का पुजारी बनावे जितनी कि इस बात की कि वह उन भौतिक जगत् के उपादान का तथा विश्व के विन्यास और उसके नियमों का चित्रण बनावे। कविता के उस पार और उसकी अंतस्तली में विज्ञान का आश्चर्यकारी प्रकाश निहित है और एकमात्र विज्ञान की मीमांसा से ही मनुष्य अपनी दैविकदाय का मोर्चा बनता हुआ, नियतियही पर अधिकार पाकर भय से स्वतंत्रता प्राप्त कर सकता है।

नवजनन के युग में भी विज्ञान और कविता साथ मिलकर चलते दिखाई दिये हैं। मिल्टन—जिसमें कि इंग्लिश कविता सर्वात्मना प्रकटित हुई थी और जिसमें कवित्वकला ने पराकोटि का परिष्कार पाया था—संगीत और ज्योतिष विज्ञान का व्युत्पन्न पंडित था। उसके वैज्ञानिक दृष्टिकोण ने उसकी कविता के कलेवर पर जगह जगह सचलाईट फेंक कर उसे अनोखे रूप से जगमगा दिया है। अपने पैरेडाइज़ लॉस्ट में उसने केवल एक ही व्यक्ति का नाम लिया है, और वह व्यक्ति अर्थात् गैलिलेओ साहित्यसेवी न होकर भौतिक विद्या तथा ज्योतिष शास्त्र का विदग्ध पंडित था। यदि कहीं मिल्टन अपने काल से दो सौ वर्ष परचाल उत्पन्न हुए होते तो हमें निश्चय है कि वे अपनी रचना में डार्विन का नाम संमिलित करके उसे और भी अधिक सुशोभित करना पसन्द करते।

जिस प्रकार यूरोप में इसी प्रकार प्राचीन भारत में भी हमें विज्ञान और कविता का सामंजस्य स्थापित हुआ दृष्टिगत होता है; और यह निश्चय है कि प्रातःकाश के समय, उपरानी की सुनहरी चिचकारी से निकल विधम्बायी नीलाग्न पर पट पर पड़ने वाले विविध रंगों को अपनी जीवनमयी कल्पना में चीतकर विश्व के स्फूर्तिमय आत्मा को कीलित करने वाला

कविता और  
विज्ञान का सामं-  
जस्य : भारत में  
कल्पना में चीतकर विश्व के स्फूर्तिमय आत्मा को कीलित करने वाला

ऐदिक अपि यदि पहुँचा हुआ कवि था, तो वह साप ही उन सब विभूतियों के स्रोत को, उनके मूल में निहित हुए आत्मतत्त्व को खोज निकालने के कारण यथार्थ वैज्ञानिक भी था। महाकवि भास, अश्वघोष, कालिदास तथा भवभूति की रचनाओं में जहाँ हमें बहुमुख जीवन के नानाविध प्रतिरूप उभरे हुए दीख पड़ते हैं वहाँ हमें उन की कृतियों में भावाविज्ञान आदि की भा अनेक पहेलियाँ निहित हुई दीख पड़ती हैं। और यदि गोसाईं तुलसीदास की कविता में विश्वमुखी जीवन के अमर तत्वों की अमर उत्थानिका संपन्न हुई है तो उनके रचे हुए मानस में आत्मज्ञान की भी अनुपम छूटा संपन्न हो आई है। और कौन कहेगा कि जीवन के सरल तथा उदात्त तत्वों को दूटे फूटे छंदों तथा शब्दों में मुखराने वाले कबीर के उत्तान उपदेश में हमें स्वयं विश्वात्मा के उच्छ्वासन की ध्वनि नहीं सुनाई पड़ती और किस को कल्पना में यह बात कभी आई है कि अंधराज एरदास की, निर्दय प्रेमी भोक्तृश्व द्वारा मधुवन को अञ्जुवालाओं पर की गई मीठी सख्तियों को, और उनके द्वारा टोस में मिठास और मिठास में टोस को उद्भावित करने वाली कविता में सघो, पते की; हृदय से निकली हुई आत्मिक काकल, मानसिक कूक और ऐंद्रिय कसक नहीं निहित है। आधुनिक काल में भी हम कविहर खदीर की रचनाओं में कविता तथा विज्ञान का अभिलग्नित सामंजस्य स्थापित हुआ देखते हैं और इस सामंजस्य के विम्यास में ही कवित्वकला का वास्तविक परमोत्कर्ष है।

आधुनिक युग में जहाँ विज्ञान का प्रचुर प्रसार हुआ है वहाँ कविता में भी तदनुसारिणी विविधता आ गई है। ईंगलैण्ड के महाकवि शॉ तथा फ्रांस और जर्मनी के आधुनिक कवियों ने उसी त्वरा और व्याधिक्य के साथ इस बात का संमुख्य किया है और दोनों के सामंजस्य में प्रवीणता

प्राप्त की है। भारत में भी विज्ञान अपना क्षेत्र में सीमित होकर दूसरे के क्षेत्र को न विद्वानों से बचते हुए हमें जीवन को ठसकावाहिये और हमारे कवियों को वैज्ञानिकों के नव नव प्रतिरूपों की नव नव सृष्टि करना सीखना चाहिए।

हमने कहा था कि विज्ञान से कविता को होता है। इसके द्वारा वस्तु कविता और बाला कवि का संबंध पुनः विज्ञान के साम- बाणी में ऊहापोहिनी बुद्धि के संस्य का परिणाम बाली सचेष्टता आ जाती है। विज्ञान को कविता से प्राप्त होता अत्यधिक महत्त्वशाली है। इसी तत्व को फ्रांसीसी अथवा प्रक्षेप (elan vital) के नाम से पुकारते हैं। मनोवेगों और ठसकी कल्पनाओं में उत्तेजना तथा सं है। मनोवेगों के अभाव में विज्ञान तत्त्वों का एक अभाव में कियात्मक विज्ञान एक अघेनु माया है। यथार्थरूप में कल्पना को भौतिक द्रव्यों के साथ जोड़ वैज्ञानिक विद्वानों का प्रकाशन कविता के कल्पनामय ग इहकालीन वैज्ञानिक विद्वानों के प्रकाशन में हम उत्पादक जिसका आधार है कविजगत् की सार-भूत कल्पनाशक्ति-रीक्षकों द्वारा प्राप्त किए गए अमित तत्त्वों के और इस अंतर्दृष्टि को

और योग्यता के अनुसार कवियों की प्रतिभा में भाग लेने वाले बन जाते हैं और हमारी उपपादक कल्पनाशक्ति विकसित हो उठती है।

इस प्रकार जिन देशों के कवियों तथा वैज्ञानिकों ने कविता तथा विज्ञान के इस मध्य सामंजस्य को अपने देशों में स्थापित किया है, उन देशों में हमें निम्न नव-नव तथा भारत का आविष्कारों, तत्त्वानुसंधानों तथा साहित्यों के दर्शन मिलते हैं। 'क्या वैज्ञानिक, क्या अनुसंधायक, और क्या कवि, उन देशों में सभी की दृष्टि बहुमुखी होती है और सभी का जीवन विज्ञान और प्रतिभा के विविध दीपों से प्रदीप्त हुआ रहता है। इसके विपरीत हमें अपने देश में प्रतिकूल ही परिस्थिति दीख पड़ती है। हमारे वैज्ञानिक कोरे वैज्ञानिक हैं; हमारे तत्त्वानुसंधायक असंयत तथा परानुगामी हैं; और हमारे कवि ओछे पड़े और आवश्यकता से अधिक वाचाल हैं। तीनों में से किसी के भाग्य में ही नवोन्मेषियों बुद्धि नहीं, कल्पना और संयम की उचित उठबैठ नहीं, जिसका परिणाम है हमारा भौतिक और साहित्यिक दोनों ही प्रकार का प्रकिंचनपन। हमने भौतिक क्षेत्र में आज तक किसी नवीन तत्व का आविष्कार नहीं किया, हमारे कवियों में एक या दो को छोड़ किसी ने भी हमें विश्वजनीन कविता की काफिल नहीं सुनाई। फलतः हम सब प्रकार से शक्तिसंपन्न होने पर भी किसी विधेयात्मक क्षेत्र में सफल नहीं हो सके; और हमारे नवयुवक अपने शक्तिभंडार को या तो उन्माद और आलस्य की मरुभूमि में फेंक देते हैं अपना पारस्परिक कलह तथा अन्य प्रकार की घातक प्रणालिकाओं में बहा देते हैं।

इस अत्यंत भयावह परिस्थिति को सुधारने के लिए हमें अपने दृष्टिकोण को बहुमुखी तथा व्यापक बनाना होगा; हमारे वैज्ञानिकों

को कदियकना की पूजा करके अपनी सेवा को नयनोन्मेष  
 बनाना होगा; हमारे कदियों को विज्ञान की प्रयोग-शालाओं में  
 अपनी प्रतिभा को यथार्थ की, सच्चे जीवन की, नयागत स्तुति  
 सेरी बनाना होगा; हमारे तथ्यानुसंधायकों को विज्ञान और कदिय  
 दोनों ही में सहायता लेकर अपने मस्तिष्क को व्यापक तथा उत्तर  
 बनाना होगा; और इस प्रकार कदिया तथा विज्ञान के इस चाद  
 समन्यय में हमारे देश और साहित्य में उस अमरता की नंघरि  
 धन पड़ेगी जिसके हमें कभी वैदिककाल, अशोकयुग तथा गुप्तकाल  
 में दर्शन हुए थे।

## कविता और व्यवसाय

जनता में कतिपय व्यक्ति ही विज्ञान की सेवा में अपने जीवन को अर्पण  
 करते हैं और एकमात्र कवित्वकला को अपने जीवन का लक्ष्य बनाने को  
 आशुक व्यक्ति भी कतिपय ही हुआ करते हैं। किंतु उद्योग और व्यापार तो ह  
 सब के लिए समान हैं। प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप से हम सब का जीवन  
 व्यवसाय पर निर्भर है और हम में से सभी थोड़े बहुत इसमें लगे भी रहते  
 हैं। जब हम किसी देश या जाति को वैज्ञानिक बताते हैं तब हमारा अवि-  
 शय यह होता है कि उस जाति या देश के कतिपय व्यक्ति विज्ञान के  
 अध्ययन में उचित प्रकार से रत रहते हैं। ऐसे व्यक्ति अपने अपने आवि-  
 शारों और अनुसंधानों को लेखबद्ध करते और उसके द्वारा अपने अनुसंधानों  
 उनसे उत्पन्न हुए उत्पाद और साहस को अपने देशवासियों तक  
 पाते हैं; जिसका परिणाम यह होता है कि परंपरया उस जाति तथा रा-  
 जीवन में एक प्रकार के वैज्ञानिक दृष्टिकोण का सूत्रपात हो जाता है। इसी

प्रकार एक साहित्यिक अथवा कलाप्रिय देश से हमारा अभिप्राय उस देश से है जिसके कतिपय व्यक्ति साहित्य तथा अन्य कलाओं की सेवा में दीक्षित हो अतीत काल के साहित्य तथा कलाओं को धीचीतरंगमय्य द्वारा देश के बहुसंख्यक मनुष्यों तक पहुँचाते हो। किंतु एक व्यावसायिक जाति अथवा व्यावसायिक देश से हमारा अभिप्राय उस जाति अथवा उस देश से है, जिसके कतिपय व्यक्तियों को छोड़ शेष सभी व्यक्ति व्यवसाय में निरत रहते हों और जिनके जीवन का प्रमुख लक्ष्य व्यवसाय ही का प्रसार करना हो।

हमारी दृष्टि में यूरोप एक व्यवसायप्रधान भूखंड है। वहाँ हमें व्यवसाय और उससे उत्पन्न हुई उम्र अघोरता जीवन का मधुमय यूरोप और मर्मों को आघात पहुँचाती दृष्टिगोचर होती है। वहाँ अमेरिका व्याव- व्यवसाय ने विज्ञान को अपना घेड़ बना उससे उन उन साविक हैं संघों का आविर्भाव कराया है, जिन्होंने मनुष्य के मौलिक महत्त्व को धूलिसात् कर दिया है। इन संघों की सततोत्था- यिनी बेसुरी ध्वनि से मानव हृत्तंत्री के उन रागों को लुप्त कर दिया है, जो जीवन में मधुमयी आशा का संचार करते हुए हमारी आत्मा को इस मिट्टी के ढेर में फँसे रहने पर भी जीने के लिए लालायित किया करते हैं।

अमेरिका में तो संघों की इस बेसुरी धाँक-धाँक ने इससे भी वहाँ अधिक उम्र रूप धारण किया हुआ है। वहाँ के नरसमाज ने तो प्रजातंत्र राज्य की स्थापना के पश्चात् व्यवसाय को अपने जीवन का एक प्रकार से लक्ष्य हो बना लिया है। अमेरिका की सामाजिक व्यवस्था का प्रमुख आधार ही वहाँ के व्यवसाय की निगली परिस्थिति है। धन और जन की प्रतिदिन बढ़ने वाली संख्या ने व्यवसाय की दृष्टि में दिन दूनी और रात चौगुनी उन्नति ला दी है। मध्य तथा पश्चात्य स्टेटों की ओर जाति के अग्रसर होने के उपरान्त वहाँ के उद्योग धंधों में एक प्रकार की प्रचंडता आ गई है। और

इस प्रचंडता को, क्रियात्मक विज्ञान के द्वारा प्रकृति पर प्राप्त की गई विजय ने पहले से भी द्विगुणित कर दिया है। सिविल युद्ध के पश्चात् एकीभूत होने पर उस देश की जनता ने भौतिक विकास को उन्नति के उस उत्तुंग शिखर पर पहुँचाया जो उसने इतिहास में आज तक नहीं देखा था। व्यवसाय के इस विभूतमुख दानव ने राष्ट्रीय जीवन के अन्य सभी पहलुओं को अपनी परछाई में बसा रखा है।

किंतु जिस प्रकार अन्य देशों में उसी प्रकार अमेरिका में भी व्यवसाय के प्रति उत्पन्न हुई इस प्रवृत्ति के कुपरिणाम जनता को देखने लगे हैं और वहाँ के निवासी शनैः शनैः भांत जीवन की रम्यस्थलियों को हूँदने में अग्रसर भी होने लगे हैं।

कविता और व्यापार देखने में एक दूसरे के प्रतीपी हैं। व्यापार के प्रकार कला की साधना से भिन्न-प्रकार के होते हैं। व्यापारी कविता और व्यापार का सामंजस्य पुरुष की दृष्टि में कविता एक हेय वस्तु नहीं तो उपेक्षणीय घंथा अवसर है और यही बात एक कवि कहा करता है व्यापारी पुरुष के विषय में। किंतु यदि कविता और व्यवसाय समानरूप से जीवन के लिए आवश्यक हैं तो सम्यक्ता और संरक्षित को उनके मध्य सामंजस्य स्थापित करना चाहिए और उनकी कल्पित एवं प्रकार करना चाहिए कि दोनों एक दूसरे के विरोधी न रह एक दूसरे के सहकारी बन जायें; क्योंकि जहाँ एक ओर कवि के लिए उत्पादन और व्यवसाय के सब उपकरणों का प्रत्याख्यान करना जीवन से हाथ धो बैठना है वहाँ दूसरी ओर व्यवसायी के लिए कवित्व को विदा कर देना जीते जी मर है। क्योंकि व्यवसाय जीवन का एक साधनमात्र है, यह उसका ध्येय है। कवित्व की कूर्चा में मुद्रित न होने पर हमारा जीवनकाल "मरान-न बन कर लकड़ी का एक पट्टामात्र रह जाता है।

कतिपय व्यवसायियों की दृष्टि में—विशेषतः अमेरिका में—व्यवसाय एक पेशा न रह कर महत्त्वशाली कला बन गई है जिसके मूल और सतत अभ्यास में उत्पादक शक्ति संनिहित है। सहज व्यवसायी का उद्योग धंधे के प्रति एक प्रकार का प्रेम हो जाता है; और इस प्रेम को हम आदर्श प्रेम का रूपान्तर कह सकते हैं। यह प्रेम कवित्व के क्षेत्र में विकसित न हो कर व्यवसाय के क्षेत्र में परिसीमित हो जाता है। यदि व्यवसाय में इस प्रेम की पुष्टि न हो तो यह अधेनु माया बन जाता है और व्यवसायी का जीवन सब प्रकार से फूलाफूला होने पर भी धूलिमय रह जाता है। अथे व्यवसाय से संसार का चक्र तो चलता रहता है, जीवन-घटीयंत्र की यह माल भी घूमती रहती है, किन्तु किस लिए? स्वयं व्यवसायी के अंत के लिए; उसके मौलिक तंतुओं को तितर बितर करने के लिए। अंधा व्यवसाय शरीर और प्राणों को जोड़े रखता है; मतिहीन उद्योगधंधे समाज में एक सरणि उत्पन्न करते हैं, किन्तु किस लिए? मौलिक अस्तिपंजर के पिंजरे में बंद हुए आत्मकीर को तरसने के लिए; उसके स्वातंत्र्य को नष्ट कर उसे रह रह कर दुस्ती करने के लिए। मतिहीन व्यवसाय की भित्ति पर उमरे हुए सामाजिक चित्र में समता की भावना कैसे आ सकता है? उसमें समवेदना तथा सहानुभूति का संचार कैसे हो सकता है? स्मरण रहे, मनुष्य की उत्पत्ति व्यवसाय की सेवा के लिए न हुई थी। अधियों ने उद्योगधंधों की पूजा के लिए मनुष्य के मौलिक अधिकारों तथा स्वत्वों की पोषणा नहीं की थी। व्यवसाय की दासता राजनीतिक दासता से परतार है। पिछली में आरामा नष्ट हो जाता है तो पहला में बह रह रह कर, ससक ससक कर प्राण दिया करता है। व्यवसाय की इस आत्महीनता को दूर करने के लिए उसमें कविता की पुष्टि देना आवश्यक है। उद्योग की इस नीरसता को दूर करने के लिए उसमें प्रवाहित करना बांझनीय है। व्यावसायिक जगत् के



भीतर पाए जाने वाले रूप, व्यापार, तथा परिस्थितियाँ अनेक धार्मिक तथ्यों की ध्वंजना करती हैं। जहाँ कवि की कल्पना भूमि, पर्वत, चट्टान, नदी, नाले, मैदान, समुद्र, आकाश, मेघ इत्यादि का रूपगति में सौंदर्य, माधुर्य, मीपणता और मध्यता आदि का उत्पादन करती है, वहाँ वह व्यावसायिक जगत् में अनिवार्यरूप से होने वाली विविध घटनाओं और परिस्थितियों में भी—जिन्हें हम प्रतिक्षण अपनी आँखों के समक्ष पाते हैं—एक अनिश्चित किंतु आत्मिक सत्य का—जिसे हम दूसरे रूपों में शिव और मुंदर के नाम से पुकारते हैं—उद्भावन कर सक्षती है।

व्यवसाय के दो पक्ष हैं एक उत्पत्ति और दूसरा संघटन। व्यवसाय को कला के उच्च पद पर प्रतिष्ठापित करने के लिए आवश्यक है कि इसे आनन्द अथवा रसोत्पत्ति का साधन बनाया जाय। क्योंकि कला का लक्षण ही यह है कि इसमें उत्पत्ति का ध्येय आनन्द के साथ निर्माण किया जाना है। उत्पादन में प्राप्त होने वाले आनन्द की उत्पत्ति उत्पादक के मन में निहित हुए उत्पत्ति के प्रतिरूपों से होती है। इसी प्रकार संघटन में होने वाले आनन्द की प्राप्ति संघटयिता के मन में निहित हुए संघटनीय के प्रतिरूपों से होती है और इन दोनों प्रकार के प्रतिरूपों को जीवनसमष्टि के प्रतिरूप बनाकर उत्पादक तथा घटयिता के मन में प्रस्तुत करना कविता का काम है। कविता से अन्वित हुए प्रतिरूपों के उत्पादन और संघटन से व्यावसायिक समाज का कार्यक्षेत्र उर्वर हो जाता है और उनके जीवन में एक प्रकार की रसवत्ता आ जाती है। व्यावसायिक क्षेत्र में कवित्व-रस के प्रवाहित हो जाने पर जातीय जीवन मौलिकता के निम्न तल से उठ कर आत्मिकता के व्यासपीठ पर पहुँच जाता है। और हमें तथा हमारे भ्रमजीवी कर्मचारियों को घरघराने वाली मशीनों की बेसुरी धाँधधौ में जीवनसमष्टि के उस राग की उपलब्धि होने लगती है जो बाह्य जगत्

में ताप से तिलमिलाती घरा पर धूल भोकने वाले अंधड़ के प्रचंड भोको में रम और उच्छ्वसल बन कर तथा बिजली की कंपने वाली कड़क और ज्वालामुखी के ज्वलंत स्फोट में भीषण बन कर हमारे कानों में पड़ा करता है। राष्ट्रीय कवियों का प्रमुख कर्तव्य है व्यवसाय की अनसाधारण परिस्थितियों तथा वस्तुओं में से जीवन की असाधारण रसमयी प्रतिमूर्तियाँ खड़ी करके धात हुए राष्ट्र को फिर से जीवन की सुधा का अनुप्राणित करना; कलेश और अलंति की मद्धुमि में भी उसके संमुख आशा के सुन्दर सोने बहाना। और किसी राष्ट्र की कला के साफल्य अथवा असाफल्य का निर्णय व्यवसाय के वर्तमान युग में इसी बात से होना अपरिहार्य है।

## गद्य काव्य—उपन्यास

पद्य तथा गद्य का प्रमुख भेद उनकी विशेष प्रकार की तालान्वितता में है। कविता का लक्षण करते हुए हमने बताया था कि

पद्य तथा गद्य: पद्य एक आदर्श (Pattern) है, जो कवि की रचना में आवृत्ति योग्यता के अनुरूप उसकी रचना की प्रत्येक पंक्ति होती है। इस आदर्श का अवयव एक चरण है; और पद्य के सभी भेदों तथा उपभेदों में उसके आधार

मूल इस अवयव की आवृत्ति होना आवश्यक है। यदि पद्य में चरण संहित हो जाय अथवा इसके रूप में किसी प्रकार का गड़बड़ पड़ जाय तो पद्य मो खण्डित हो जाता है। पद्य शब्द की व्युत्पत्ति से ही कविता के रूप आवृत्त और पुनरावृत्त होने वाले तत्त्व का आमान हो जाता है, जब कि गद्य शब्द की व्युत्पत्ति ही से इस बात की अभिव्यक्ति हो जाती है कि

गद्य का संस्थान असंगठित होता है; उसमें आदर्श (पुनरावृत्ति) का अभाव होता है और उसका शुद्धविन्यास भी नहीं मिलने वाला होता है। आवृत्ति के इस आदर्श का उद्भावित करने पर ही कवित्वकला की सकलता या असकलता निर्भर है। किन्तु यदि कवि ने एक मात्र आवृत्ति के इस तत्त्व पर ही अधिकार प्राप्त किया है और कविता के अन्य उपकरणों से यह होन है तो हम उसे कांरा "ठुक बंधक" कहेंगे। इसके विपरीत यदि वह अपने आदर्श को किसी प्रकार से स्पष्टित न करते हुए उसमें अनिलपित विविधता ला सकता है तो समझो उसने कवित्वकला की एक बड़ी सूक्ष्मता पर अधिकार प्राप्त कर लिया है।

यह ताल गद्य में भी है, किन्तु ठीक उसी सीमा तक, जहाँ तक कि एक व्यक्ति, वाक्य के अवयवविशेषों पर बल-विशेष लाकर गद्य में भी दिए बिना उनका उच्चारण नहीं कर सकता। किन्तु है, किन्तु उसमें हमरग रहने, गद्य के इस लय में आवृत्ति का तत्त्व नहीं आवृत्ति नहीं रहता। हाँ सकता है कि एक गद्यसंदर्भ के अंतर्ग में भी होती अनुकांत अथवा स्वच्छन्द कविता का कोई ठुकड़ा आ जाय, किन्तु इस ठुकड़े का वहाँ होना सहृदय पाठकों को अखरता है, और इससे गद्य के सौंदर्य को ठेस पहुँचती है।

कहना न होगा कि मनुष्य, इससे पहले कि वह विश्वजनीन तत्वों पर विचार करे, काल्पनिक विचारों में मस्त होना पद्य का स्रोत : सीखता है; इससे पहले कि वह निर्धारणात्मक शक्ति चराचर जगत् की से काम ले, अपनी अनिश्चयात्मक तथा उलझी-पुलझी देवाधिष्ठिता मनोवृत्ति को काम में लाता है; इससे पहले कि वह व्यक्त बाणी बोले गुणगुणाना सीखता है; गद्य में बोलने में गाना सीखता है; इससे पहले कि वह पारिभाषिक

शब्दों का उपयोग करे औपचारिक शब्दों से काम चलाता है। इन औपचारिक शब्दों का उपयोग उसके लिए इतना ही स्वाभाविक है, जितना हमारे लिए उन शब्दों का, जिन्हें हम स्वाभाविक अथवा प्राकृतिक कहते हैं। अविकसित मनुष्य के जगत् में सब से पहली बुद्धिरेखा कविता के रूप में उद्भूत हुई थी; यह कविता आनन्द की नई विश्लेषण तथा संश्लेषणात्मक प्रक्रियाओं पर निर्भर न हो कर केवल उसकी अपनी कल्पना तथा अनुभवशीलता में उद्गत हुई था। सृष्टि के आदिम पुरुषों का आप्त्मात्मिकता ही उस कविता का स्रोत थी; और हम जानते हैं कि कविता का जन्म चराचर जगत् का व्याख्यान करने की इच्छा में हुआ है। लोग कहते हैं कि आवश्यकता आविष्कार की जननी है, और आविष्कार का ही दूसरा नाम कल्पना अथवा प्रतिमा है। कल्पना ज्ञान का प्रतिनिधि है। इससे पड़ते कि मनुष्य में विश्लेषणात्मक ज्ञान का विकास हुआ, मनुष्य की स्वाभाविक जिज्ञासा से उत्पन्न होने वाले इस प्रश्न का कि यह सब क्या है और कहाँ से आया है उत्तर एकमात्र उसकी अपनी कल्पना में प्राप्त हुआ था। स्वभावतः पुरुष की आदिम कविता दैविक थी, क्योंकि उस समय जो कुछ भी इस आदिम पुरुष को अपनी कल्पना से बाहर दीखता था, वही उस के लिए दैविक अर्थात् देवाधिष्ठित बन जाता था; और इन कल्पित देवीदेवताओं पर उसने अपनी मानवीय कल्पना का मुलम्मा चढ़ा कर उन्हें कुछ अनिर्वचनीय से रूप में देखा था। आज भी हमें बच्चों के मानसिक विकास में वही बात देख पड़ती है। उनका जगत् उनकी कल्पनाओं पर खड़ा होता है; उसे भी हम एक प्रकार की कविता ही कह सकते हैं। सृष्टि के इन आदिम पुरुषों को ही, जिन्होंने अपनी कल्पना से उन देवीदेवताओं की उद्भाषना की थी, हम कवि कहते हैं; और ग्रीक भाषा में कवि (Poet) शब्द का अर्थ ही निर्माता

है। और क्योंकि ये लोग स्वयं रचनामय भगवान् के प्रथम उन्मुखता से, इस लिए इनकी रचना में इन तीन तत्त्वों का, अर्थात् उदात्तता, जनप्रियता और रागात्मकता का पाया जाना स्वाभाविक था। और यही तीन तत्त्व आज भी कविता के सर्वश्रेष्ठ निर्मायक तत्त्व हैं।

यह बात स्पष्ट है कि आदिम पुरुष का वागात्मक प्रकाशन, रागमय होने के कारण संगीतमय था; उसमें एक प्रकार की ताल उत्पन्न हो गई थी; उन में आयुक्ति का अंश विद्यमान था, जिसके कारण वह ताल ही स्मृतिरूप पर आरुढ़ हो जाता था। मनुष्य अपने रागमय हृदय की व्यक्तिके लिए तब से लेकर आज तक इसी आयुक्तिमय, सात्वान्वित कविता का आश्रय लेता आया है। और क्योंकि धर्म भी कविता के समान कल्पना से ही प्रसूत है, इसलिए रागमय होने के कारण उसकी व्यक्तिके भी प्रारंभ से लेकर आज तक कविता ही के रूप में होती आई है। इस प्रकार आदिम पुरुष के वागात्मक व्याख्यान में हमें राग, ताल तथा कल्पना से उत्पन्न हुए देवीदेवताओं और उनके द्वारा स्थापित किए गए धर्म आदि का अद्वय ही मधुमय संमिश्रण उपलब्ध होता है।

किंतु सम्यक्ता और संस्कृति के आनुकम्बिक विकास ने मनुष्य के आदिम भावों को टेन पहुँचा, उसे कल्पना की उच्च परिधि से साक्षात् है विद्यमान उगार, हनी: हनी: वधारता की कठोर, और हमी फिर भी आदिम पुरुष नीरस आधिभौतिक. परिधि में ला मग्रा किया है।  
 वा. बहिःप्रत्यक्ष धि- उसने उसे "अनो अन्तम्" से निष्कात कर "आने को" करके दिया टनकरको के मध्य" से ला पटका है। अब वह कल्पना के तटुको से न उलझ स्खल जातु की मूर्तिवा पड़ता है; कल्पना से बन्ने देवताको को न बूत वधारता से उमरे हुए कल्पन का कीर्ति गाता है;

देवीदेवताओं द्वारा समर्प किये गये धर्म की गौरवगाथा न गा कंचन को संपन्न और सुरक्षित करने वाले राजनीतिक नियमों के गुण गाता है; आत्मा के स्वच्छंद प्रवाहरूप आदर्शवाद को छोड़ भौतिक जगत् के पोषक तथा विरोधक विज्ञान की परिचर्या करता है। फलतः जिस प्रकार आदिम पुरुष के कल्पनामय जीवन का सागात्मक प्रकाशन पद्यरूप कविता में हुआ था, इसी प्रकार आधुनिक पुरुष के यथार्थ जीवन का सागात्मक प्रकाशन गद्य रूप उपन्यास तथा व्याख्यान आदि में हुआ है।

उक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है कि कविता और उस के परिपोषक सभी आत्मिक तत्त्वों में मनुष्य बाह्य जगत् से पद्य और गद्य में पराङ्मुख हो अपने भातर केंद्रित होता है; उसके विस्तार होनेवाली आत्मिक का विनाश हो उसमें नित्य अपवा संकोच उत्पन्न कृति में भेद होता है। इसके विपरीत गद्य में, और गद्य का जन्म देने वाले सभी भौतिक तत्त्वों में, मनुष्य का आत्मा भातर से बाहर की ओर जाता है; दूरे शब्दों में उसको पनता अपवा संकोच नष्ट हो उसमें साव्यकृतिता तथा विस्तार का आविर्भाव होता है। इसका परिणाम यह है कि जहाँ कविता में शब्द का संक्षेप होता है वहाँ गद्य में शब्दों की स्वतंत्रता प्राप्त होती है, और उनका आवश्यकता के अनुसार निर्वाच गुणा प्रयोग किया जा सकता है। जहाँ कविता का प्रयोग उत्कट रागवाले तत्त्वों के प्रकाशन में होता है, वहाँ गद्य का प्रयोग सामान्य राग वाले तत्त्वों के प्रकाशन में होता है। फलतः गद्य के प्रकाशन में कविता के समान गम्भीरता न हो एक प्रकार की ठिपकता होती है। सभी जानते हैं कि स्निग्धपन संगीत सन्निपत होता है, और उसमें हमारे मार्मिक भावों की कूफ होता है। इसके विपरीत गद्य का काम हमारे जीवन के सान्त्वय किया कष्ट को दूरित करना है। उदाहरण

के लिए; एक निबंधकार चाँदनी में की गई अपनी यात्रा को आराम के साथ विरलुत संदर्भों में सुनाता है, जब कि एक कवि उस चाँदनी को देख उसमें सन्मग्न हो जाता है, और अपनी उस पनतम सत्ता का प्रकाशन बहुत ही नपे-तुले ज्योत्स्नामय शब्दों द्वारा करता है। इसमें संदेह नहीं कि लंबी वृत्तिव्यवस्था में भावों तथा शब्दों की यह आदर्श पनता अस्वरूप नहीं रह जाती, किंतु वहाँ भी हमें इसके दर्शन गद्य की अपेक्षा कहीं अधिक परिमार्जित रूप में होते हैं। दूसरे शब्दों में हम कह सकते हैं कि यदि गद्य एक शांति के साथ बहने वाला नदी का समतल प्रवाह है, तो पद्य एक घर घरा कर बहने वाली नदी का लहरमय, कहीं घाँघों उठा तो कहीं एक सा बहने वाला, फेनोज्ज्वल प्रवाह है।

ताल और तालिका ( Key ) की दृष्टि से गद्य और पद्य में मौलिक भेद है; और शब्दों के यही दो तत्त्व संगीत में प्रधानता पद्य और गद्य के पाकर उनके रूप और विन्यास में शब्दों की आवश्यकता रूप और शब्द-के अनुसार, जैसा चाहें, परिवर्तन कर देते हैं। और विन्यास में भेद क्योंकि कविता भी संगीत ही का विकसित रूप है, इसलिए उसमें भी शब्दों का रूप तथा विन्यास गद्य की अपेक्षा भिन्न प्रकार का होना स्वाभाविक है। गद्य का शब्द-विन्यास प्रतिदिन के साधारण व्यवहार के अनुसार होता है, कविता में बदल कर वह उन उन भावों की विशेषता को अभिव्यक्त करने के लिए विपरीत प्रकार का हो जाता है। इसी लिए हम कविता को शुद्धमुख से पढ़ते समय उसका "संज्ञ" और "दृष्ट" इन दो प्रकार का अन्वय किया करते हैं।

संगीत के साथ अस्वरूप सम्बन्ध होने के कारण पद्य की शैली भी गद्य की शैली से सुतरां भिन्न प्रकार की रहती आई है। पद्य की शैली गद्य की भी कविता के रहस्य को समझने वाले सद्दय पाठक

की शैली से निम्न कविता के भावपद और कलापद में विवेक कर प्रकार की है। हुए उसके भावपद को प्रधानता देते रहते हैं। किन्तु हमारे संस्कृत और हिन्दीसाहित्य में एक युग ऐसा भी आया था, जहाँ कविता के भावपद को मुला उसके कलापद, अर्थात् रीति आदि को उसका सर्वस्व माना जाने लगा था; यहाँ तक कि कतिपय आचार्यों ने काव्य का लक्षण करते हुए रीति ही को उसका आत्मा कह डाला था। ऐसे आचार्यों की दृष्टि में कविता पद्य में इसलिए नहीं लिखी जाती थी कि इसका बीज ऐसे रहस्यमय तत्त्वों में निहित है, जो निश्चयतः एकमात्र पद्य में मलीभाति निर्दिष्ट किए जा सकते हैं, प्रत्युत इसलिए कि रीति ऐसा बताता है, और वह इस बात का समर्थन करता है। इनके मत में कविता की भाषा का प्रतिदिन के व्यवहार की भाषा के साथ कोई संबंध नहीं था; इसका सौंदर्य स्वाभाविक सौंदर्य न था, यह तो एक सौंदर्याभास था, जिसे कवि आचार्य पढ़ा करते थे और जिसका निर्धारित किए गए कतिपय नियमों के अनुसार कविता में होना आवश्यक समझा जाता था। संस्कृत के चान्दिकार युग में लिखी गई माघ और मारवि आदि की रचनाओं से यह बात संस्कृत के क्षेत्र में स्पष्ट होती है तो बिदारी से पंखे के सभी रीतिमार्ग हिन्दीकवियों की रचनाओं से हिन्दी के विषय में प्रत्यक्ष हो जाती है।

हिन्दी में सबसे पहले कबीर आदि सभी कवियों ने कविता की

भाषा के अनुचित रूप से व्यापक होने का विशेष

रीतिवाद का किया था। किन्तु ये साथ-साथ अपने-आपके निकृष्ट

पद्यों का जाति में उत्पन्न हुए थे, इस लिए भाषा के विषय में

कतिपय थे। इनके सिद्धान्त हिन्दीजगत् में मान्य न होने पाए और

कनका तुलसीदास तथा सुरदास जैसे महाकवियों द्वारा अपनाई गई भाषा ही को बरकरार परिष्कृत बनाती रही। उनकी रचना





की सौंदी से भिन्न कविता के भविष्य और कलापद्ध में विवेक करते प्रकार की है। हुए उसके भविष्य की प्रधानता देते रहते हैं। किंतु हमारे संस्कृत और हिन्दीसाहित्य में एक युग ऐसा भी आया था, जब कविता के भावपद्ध की मुलां उसके कलापद्ध, अर्थात् रीति आदि की ही उसका सर्वस्व माना जाने लगा था; यहाँ तक कि कतिपय आचार्यों ने काव्य का लक्षण करते हुए रीति ही को उसका आत्मा कह डाला था। ऐसे आचार्यों की दृष्टि में कविता पर्य में इसलिए नहीं लिखी जाती थी कि इसका बीज ऐसे रहस्यमय दन्वों में निहित है, जो निरुपगतः एकमात्र पद्य में मलीमांति निर्दिष्ट किए जा सकते हैं, प्रत्युत इसलिए कि रीति ऐसा बताती है, और वह इस बात का समर्थन करता है। इनके मंत्र में कविता की भाषा का प्रतिदिन के व्यवहार की भाषा के साथ कोई संबंध नहीं था; इसका सौंदर्य स्वाभाविक सौंदर्य न था, यह तो एक सौंदर्याभास था, जिसे कवि-आचार्य पड़ा करते थे और जिसका निर्धारित किए गए कतिपय नियमों के अनुसार कविता में होना आवश्यक समझा जाता था। संस्कृत के चामत्कारिक युग में लिखी गई भाषा और भारवि आदि की रचनाओं से यह बात संस्कृत के क्षेत्र में स्पष्ट होती है तो विद्वानों से पीछे के सभी रीतिमार्गी हिन्दीकवियों की रचनाओं से हिन्दी के विषय में प्रत्यक्ष ही जाती है।

हिन्दी में सबसे पहले कबीर आदि सभी कवियों ने कविता की भाषा के अनुचित रूप से आलंकारिक होने का विरोध किया था। किन्तु वे साथ-साथ ही अपेक्षाकृत निकृष्ट जाति में उत्पन्न हुए थे, इस लिए भाषा के विषय में इनके सिद्धान्त हिन्दीजगत में मान्य न होने पाए और जनता तुलसीदास तथा सूरदास जैसे महाकवियों द्वारा अपनाई गई भाषा ही को बरकरार परिकृत बनाती रही। उनकी



कादंबरी के अत्यंत ही परिष्कृत गद्य में और अंग्रेजी में बग्यन रचित पिल्ग्रिम प्रोग्रेस आदि के गद्य में प्रस्फुटित हुआ। हिंदी-क्षेत्र में भी आज इलाचन्द्र जोशी आदि के गद्य में यही बात दोहरा पड़ती है।

जिस प्रकार पुरुष के संगीतमय आत्मप्रकाशनरूप पद्य का प्रतिपक्ष प्रतिदिन के व्यवहार में आने वाले गद्यमय भाषा कविता और में है, उसी प्रकार उसके संगीतमय छन्दों में उपन्यास बहने वाली कविता का प्रतिपक्ष उस की व्यावहारिक भाषा में कहे जाने वाले उपन्यासों में है। कविता रचते समय कवि का आत्मा बाह्य जगत् में विचरने पर भी अंतर्मुख रहा करता है; इससे उसकी रचना में एक प्रकार की चेतना और संश्लेष आ जाते हैं। उपन्यास लिखते समय कलाकार की कृतियाँ मुख्यतया बाह्य जगत् में विचरती हैं, जिसका परिणाम यह होता है कि बाह्य जगत् के समान उनकी रचना में भी स्थूलता तथा विस्तार का समावेश हो जाता है। यही कारण है कि जहाँ सद्दय रसिकों को सदा से कविता रचती आई है, वहाँ साधारण जनता सदा से उपन्यास और आख्यायिकाओं में विनोद-ताम करती रही है। कविता की इस निगूडता को देखकर ही हमारे आचार्यों ने शिक्षित समाज के लिए बेदों और अशिक्षित समाज के लिए पुराण आदि का आयोजन किया था।

किंतु समय बदल गया है, जीवन की आवश्यकताएँ बदल चुकी हैं और उन्हीं के साथ जीवन के रागात्मक व्याख्यान अर्थात् प्राधुनिक युग में साहित्य में भी परिवर्तन आ गया है। जहाँ पहले कविता कविता और नाटक और नाटकों की चर्चा रहती थी, वहाँ अब उपन्यास और आख्यायिकाओं का दौरा है। यदि आज हम साहित्य उपन्यास और की मात्रा को उसके महत्त्व का मापदंड बनाते तो भी उस-

प्रवृत्ति का परिपाक हमें आगे चल कर रीतिमार्गी कवि-  
रचनाओं में प्राप्त हुआ। हिन्दी के आधुनिक युग के प्र-  
चरण में भी शब्दों की आवश्यकता से अधिक परिष्कृत का-  
काम करती दीख पड़ती है। किन्तु वर्तमान काल की हिन्दी का  
अन्य लड़ियों तथा प्रयाशों की बेड़ियों को तोड़ स्वतन्त्रता का  
किया है, वहाँ भाषा को अनुचित कृत्रिमता के प्रति भी उठने का  
भाव को कार्यरूप में परिणत कर दिखाया है।

जिस प्रकार संस्कृत तथा हिन्दी के इतिहास में उची प्र-  
के इतिहास में भी हमें अठारहवीं सदी में ऐ-  
धर्मजी के शक्ति- के दर्शन होते हैं, जब कविता की शैली और  
काव्य का ध्येय : प्रकारपद्ध को आवश्यकता से अधिक महत्त्व दि-  
शब्दों का परिष्कार था, और उसके साथ सम्बन्ध रखने वाली ल-  
दुहाई दी जाती थी। कविता के इस अविवेकी द-  
के विरुद्ध महाकवि बड्-स्वर्ण ने आवाज़ उठाई थी; और यह सिद्ध  
के लिए कि जो शब्द गद्य में व्यवहृत होते हैं, उन्हीं का कवि-  
प्रयोग होना चाहिए, उन्होंने जहाँ अपनी कविता के भावपद को प्रति-  
के वस्तुजात पर खड़ा किया था वहाँ साथ ही उसके कलापद को  
तिदिन के व्यवहार में आने वाली भाषा पर ही आश्रित रखा था।

जहाँ एक ओर भारत तथा यूरोप के भाषाप्रधान कवियों ने पद्य  
भाषा को गद्य ही के समान घटा कर पद्य को गद्य का  
। और गद्य के ओर लीचा, वहाँ गद्य के पृष्ठपोरकों ने उसकी शुद्धता  
समृद्धि की बलि में कविता के तत्त्व संगीत तथा समतालता आदि  
र प्रयत्न - का प्रवेश कर के उसे पद्य की ओर अग्रसर किया;  
का मनोरम परिणाम आगे चल कर संस्कृत में

कादंबरी के अत्यंत ही परिष्कृत गद्य में और अंग्रेजी में बन्यन रचित निर्दिष्ट प्रोप्रेट आदि के गद्य में प्रस्फुटित हुआ। हिंदी-क्षेत्र में भी आज इलाचन्द्र जोशी आदि के गद्य में यही बात दीख पड़ती है।

जिस प्रकार पुरुष के संगीतमय आत्मप्रकाशनरूप पद्य का प्रतिपक्ष प्रतिदिन के व्यवहार में आने वाली गद्यमय भाषा बोलचाल और उपन्यास में है; उसी प्रकार उसके संगीतमय छन्दों में घटने वाली कविता का प्रतिपक्ष उस की व्यावहारिक भाषा में कहे जाने वाले उपन्यासों में है। कविता रचते समय कवि का आत्मा बाह्य जगत् में विचरने पर भी अंतर्मुख रहा करता है; इससे उसकी रचना में एक प्रकार की घनता और संक्षेप आ जाते हैं। उपन्यास लिखते समय कलाकार की शक्तियाँ मुख्यतया बाह्य जगत् में विचरती हैं, जिसका परिणाम यह होता है कि बाह्य जगत् के समान उनकी रचना में भी स्थूलता तथा विस्तार का समावेश हो जाता है। यही कारण है कि जहाँ सहृदय रसिकों को सदा से कविता रचती आई है, वहाँ साधारण जनता सदा से उपन्यास और आख्यायिकाओं में विनोद-लाम करती रही है। कविता की इस निगूढ़ता को देखकर ही हमारे आचार्यों ने शिक्षित समाज के लिए वेदों और अशिक्षित समाज के लिए पुराण आदि का आविर्जन किया था।

किंतु समय बदल गया है, जीवन की आवश्यकताएँ बदल चुकी हैं और उन्हीं के साथ जीवन के सांसारिक व्याख्यान अर्थात् प्रासंगिक युग में साहित्य में भी परिवर्तन आ गया है। जहाँ पहले कविता कविता और नाटक और नाटकों की चर्चा रहती थी, वहाँ अब उपन्यास और आख्यायिकाओं का दौरा है। यदि आज हम साहित्य उपन्यास और की भाषा को उसके महत्त्व का मापदंड बनावें तो भी उप-

आध्यात्मिकता का अभाव और आध्यात्मिकता ही उस के सब अंगों में अति अधिक प्रकाश महत्त्वपूर्ण दीन पड़ेगे। परिणाम ही की दृष्टि से नहीं हुआ है आश के नवीनतर प्रतिमाशास्त्री कलाकारों में बहुतों ने अपनी प्रतिमा को प्रत्यक्षित करने का साधन इन्हीं दो को बनाया है। आंकप्रियता की दृष्टि से भी इन्हीं दो का पचना नभर है आश जनता में कविता और नाटक दोनों मिलकर इतने नहीं पहुँचते जितने कि अकेले उपन्यास पहुँचते हैं। इसका आशय यह नहीं कि बहुसंख्या द्वारा पहुँच जाने वाली अध्यात्मिक रचनाएँ कविता की अपेक्षा अधिक चिरजीवी रहेंगी; नहीं; बहुधा बहुसंख्या के द्वारा पहुँच जाने वाली रचनाएँ आशा से अधिक सीमता के साथ मुला दी जाती हैं। किन्तु इस कोटि की रचनाओं में एक बात अवश्य आ जाती है, और वह बात है यह, कि इन रचनाओं को सभी प्रकार के और सभी परिस्थितियों के पाठक पढ़ते हैं; और ये—बड़े बड़े; छोटे छोटे; और मोठे ही दिनों के लिये क्यों नहीं—जनप्रिय भावों की एक बहुत बड़ी संख्या की अपील करता है, वहाँ तक कि वर्तमानकाल में, उपन्यास—क्या धार्मिक, क्या सामाजिक, क्या आर्थिक, और क्या राजनीतिक—सभी प्रकार के सिद्धान्तों को मानवसमाज के संतुलन रखने का प्रमुख साधन बन बैठा है।

यह नहीं कहा जा सकता कि उपन्यास को प्राप्त हुई यह आशातीत लोकप्रियता समोपी भविष्य में न्यून हो जायगी। आधुनिक युग के साथ उपन्यास का सामंजस्य और जहाँ एक ओर उपन्यास में कलाकार को अपनी कल्पनाशक्ति और कला-प्रदर्शन का पर्याप्त अवसर मिलता है वहाँ साथ ही उपन्यास समाज की उस प्रति-दिन बढ़ने वाली पठित संख्या के मनोरंजन का साधन भी है, जो प्रजातन्त्रवाद के साथ उत्पन्न हो आधुनिक युग का सब से बड़ा

संभवक विह्वल बनी हुई है। वस्तुतः उपन्यास का जन्म ही प्रजातन्त्रवाद से उत्पन्न हुई मध्यभ्रेष्ठी की विपुल जनसंख्या के चिस्तरंजन को उद्देश्य बना कर हुआ है। प्रजातन्त्रवाद के अविर्भाव से पहले राजा और प्रजा के मनोरंजन का मुख्य साधन नाटक था; जो अपनी अभिनयात्मकता के कारण पठित तथा अपठित दोनों ही प्रकार के प्रेक्षकों को समानरूप से अपनी ओर खींचता था। किंतु शनैः शनैः अपनी इस अभिनयात्मकता के कारण ही यह समाज की निम्न भेषियों का दास बन गया और सत्रहवीं सदी की पहली पचीसी के बाद शिक्षित जनता में उसका आदर घट गया। एक बात और; नाटक को सर्वात्मना स्वीकृत बनाने के लिए अनेक मूल्यवान् उपकरणों की आवश्यकता होती थी। यह उपकरण नगरों में सुविधा से प्राप्त हो सकते थे; इस लिये नाटक एक प्रकार से नगरों में परिधीमित हो गया था। ज्यों ज्यों जनता में शिक्षा का प्रचार बढ़ता गया और साथ ही नगरों से बाहर भी साहित्य के श्रद्धालुओं की संख्या में वृद्धि होती गयी, त्यों त्यों इनके मनोरंजनार्थ किस्से कहानियों को प्रेस द्वारा इन तक पहुँचाने की आवश्यकता भी बढ़ती गयी, क्योंकि उपन्यास तथा आख्यायिकाएँ नाटक की अपेक्षा कहीं अधिक सरल हैं, और इन में साहित्य के घनतर रूप के नियमों को पालने या न पालने की स्वतन्त्रता है। उपन्यास के लेखक पर नाटककार के समान संस्थान अथवा सरणिविरोध का प्रतिबंध नहीं है। वह अपनी कथा को तीन जिह्वा वाले उपन्यास में कह सकता है और चढ़ि तो तीन पृष्ठों की एक छोटी सी कहानी में समाप्त कर सकता है। उसे हो, जैसे भी हो सके, मनोरंजक रूप में अपनी कहानी सुनानी है और अपनी इस कहानी के लिये उसके पास विषयों की भी कमी नहीं है। इस काम के लिए वह सकल जीवन से लेकर विकल जीवन, अर्थात् जीवन के किसी एक चटल तक को अपनी रचना का विषय बना सकता है। मनुष्य की अस्मिता ही



संकुल संमग प्रकृति, अथवा उसकी प्रकृति का कोई पदविशेष, दोनों ही समानरूप से उसकी रचना के विषय बन सकते हैं। भावपद और कलापद दोनों की दृष्टि से जितनी स्वतन्त्रता एक उपन्यासकार अपना कथालेखक को प्राप्त है उतनी साहित्य को और किसी भी विधा को अपनाने वाले कलाकार को नहीं है।

जिस प्रकार उपन्यास-लेखक को अपनी रचना के संघटन में स्वतन्त्रता है उसी प्रकार उसके पाठकों को भी उपन्यास कविता और के पढ़ने में आसानी है। कविता और नाटक की नाटक की अपेक्षा अपेक्षा वहीं कम रागात्मक होने के कारण उपन्यास और उपन्यास में रागा-आख्यायिका पाठक की कल्पना और उसकी सहृदयता रमकता कम पर उन दोनों की अपेक्षा कहीं कम भार डालते हैं और होती है पाठक अपनी इच्छा और सुविधा के अनुसार बिना किसी प्रयास के इन्हें पढ़ता चला जाता है। कालिदास

की शकुन्तला और शेक्सपीयर के ओथेलो अथवा हैमलेट को पढ़ते हुए कोई भी पाठक कल्पना के उत्तुंग शिखर पर खड़े हो, उन्हीं के समान अपनी सत्ता के मूल स्रोत के विषय में प्रश्न किये बिना न रहेगा। वह जब तक उन्हीं पढ़ेगा तब तक बराबर उनके लेखकों के समान स्वयं भी उत्कट भावों से आविष्ट हो अपने व्यक्तित्व को मुहाए रखेगा, अपने मन और इन्द्रियों को उन नायक और नायिकाओं की सेवा में अर्पित करेगा। किन्तु उपन्यास में, चाहे वह उपन्यास कितना भी उच्च कोटि का क्यों न हो, वह बात उस सीमा पर नहीं पहुँचती। वरि कविता और नाटक के समान उपन्यास भी पाठक को कल्पनाशक्ति पर उतना ही भार डालते तो उसके पाठकों की बहुगंज्या, सुख है, उसे एक ओर रख अपने दैनिक कामकाज में लग जाय। सामान्य कोटि के

पाठक उपन्यास को बहुधा मनोरंजन के लिए पढ़ते हैं, और उसमें वे केवल मनोरंजन ही की सामग्री देखना चाहते हैं। उनके लिए उपन्यास एक ऐसी ही चित्तरंजक वस्तु है जैसे चाय का एक प्याला। इस पेय के समान उसे भी उनकी सुदि में अनायास उतर माना चाहिए, और उसी के समान उसे उनका क्रमविनोदन करना चाहिए। उपन्यास को पौष्टिक साध के समान धमपान्य नहीं होना चाहिए। क्योंकि उपन्यास पेय के समान सहजगामी वस्तु है इसलिए यह, उसी के समान; मंतव्यों की लोच-प्रिय बनाने का भी एक साधन है। उपन्यास को पढ़ते समय पाठक बहुधा विचारशक्ति से काम नहीं लेते। उनका मन उस समय अनुरंजन में मग्न होता है उस विचारविहीन अनुरंजन के समय आप पाठको को जो चाहे सुना सकते हैं, और वे आपसे अपने को अनुरक्त करने वाली सभी बातें सुन सकते हैं। इस प्रेममुद्रा में मग्न हुए पाठक को उपन्यास-रमणी के द्वारा सुनाए गए सिद्धांत बहुधा उस के मन में घर कर जाते हैं।

इसमें संशय नहीं कि उपन्यास की इस सहज लोकप्रियता में ही उसकी चक्षुमंगुरता का रहस्य भी छिपा हुआ है। जिस पुस्तक को हम केवल मनोरंजन के लिए पढ़ते हैं, उसे बहुधा चरित्राविता का कारण दूसरी बार नहीं पढ़ते। उपन्यास हमारी दृष्टि में साहित्य का लघुतम रूप है, और लघुतम साहित्य में बृहत् साहित्य की गरिमा डूबना अनुचित है। उपन्यासों की उस बहुसंख्या में से—जो आजकल प्रेस के द्वारा प्रतिदिन जनता पर फेंकी जा रही है—संभवतः कतिपय उपन्यास ही कुछ सदियों को पार कर सकें। इनमें से बहुत से उपन्यास तो कतिपय वर्षों में ही बस हो जाएंगे। किंतु कुछ उपन्यासों में उनके लेखक अपनी उत्कट आत्मिकता को संपुष्टि कर गए हैं, जिस कारण इनमें एक प्रकार की चिरस्पायिता आ गई है। संस्कृत

में कादंबरी, हिंदी में प्रेमचन्द के उपन्यास और अंग्रेजी में स्काट, वेड्डे, बाजं, इलियट, हाउमोन तथा हाडॉ की रचनाएँ इस बात का निदर्शन हैं।

उपन्यास की चिरस्थायिता को परखने के लिए हमें उसके प्रतिपाद्य विषय और उसकी प्रतिपादनशैली पर उपन्यास का महत्त्व विचार करना होगा। प्रतिपाद्य वस्तु से हमारा आशय उसके कथावस्तु केवल कथा और कथा के विकास से नहीं, अपितु उस के महत्त्व पर कथा को बहान करने वाले पात्रों से भी है। प्रतिपाद्य विषय को छूटते समय उपन्यासकार के संमुख यद्यपि मानवजीवन के अशेष पटल प्रस्तुत रहते हैं, तयारि

बहु नहीं कहा जा सकता कि जीवन के सभी पटल समान रूप से समान मूल्य वाले हैं। प्रतिपाद्य विषय के महत्त्व को परखने के लिए हमें उससे उद्भूत होने वाले रागात्मक तत्त्व को श्रेणी और उसकी शक्तिमत्ता पर ध्यान देना होगा। उदाहरण के लिए, मानव-हृदय को सदा से, आकृष्ट करने वाला तत्त्व उसका अद्भुत और अप्रत्याशित वस्तुओं के साथ प्रेम करना रहा है। निश्चय ही साधारण श्रेणी के पुरुष जिस चाव के साथ दैनिक पत्रों को पढ़ते हैं उस चाव के साथ वे साहित्य की अन्य किसी भी रचना को नहीं पढ़ते और दैनिक पत्र में संकलित हुए अद्भुततत्त्व के समाचारों को पढ़ने की जो उत्सुकता एक पाठक को पढ़ने के लिए लालायित करती है वही उत्सुकता अद्भुत, साहस-कृत्य, तथा तिलस्मी करनामों का रागात्मक व्याख्यान करने वाले उपन्यास को पढ़ने के लिए भी उसे लालायित कर सकती है। किंतु कहने की आवश्यकता नहीं कि इस कोटि के पाठकों में पात्रों का विवेचन करने की क्षमता नहीं होती। वे अपने से भिन्न प्रकार की मनोवृत्तियों के विवेचन में अशक्त होते हैं। किंतु वे, जीवन की चिरपरिचित घटनाओं के

अद्भुत रस में रंगी जाने पर, उन्हें लूरी के साथ पढ़ सकते हैं। अद्भुत रस के प्रति होने वाले इस विश्वजनीन प्रेम के कारण ही सब उपन्यासकार उसे अपनी रचना का विषय बनाने में प्रवृत्त हो जाते हैं। और यही कारण है कि हमें विविध रूपों में अद्भुत रस का व्याख्यान करने वाले उपन्यासों की बाढ़ आती दीप्त पड़ती है। किंतु इसमें संदेह नहीं कि इस प्रकार के प्रतिपाद्य विषय पर खड़ी होने वाली रचनाएँ चिरस्थायी नहीं रहा करती।

किंतु उक्त विवेचन से यह परिणाम निकालना कि उपन्यास में घटनावर्णन के लिए, अथवा कथानिरूपण के लिए उपन्यास में अवकाश ही नहीं है, अदूरदर्शिता होगी। कुछ समालोचकों का स्थान का कहना है कि कथा केवल बालकों और उन्हीं के समान अविकसित बुद्धि वाले पुरुषों को अपनी ओर आकृष्ट कर सकती है। साथ ही वे यह भी कहते हैं कि कहानियाँ तो सब की सब कही जा चुकी हैं; और वह व्यक्ति, जिसने कतिपय उपन्यास ध्यानपूर्वक पढ़े हैं, सहज ही, कथा के आरंभ की पढ़ कर उसके अंत को पहचान सकता है। उनका यह भी कथन है कि यदि एक उपन्यासकार यथार्थ जीवन की यथार्थ कहानी कदना चाहता है तो उसे कहानों की परिपाटी से दूर रहना होगा; क्योंकि बहुधा कहानी झूठी होती है, और जीवन पर वह कदाचित् ही पटा करती है। मानव-जीवन कल्पित कथासंसार के पीछे नहीं चलता; यह तो परिमित काल तक उसड़ा-पुलड़ा, ऊँची-नीची सड़क पर डोलता फिरता है। अनुकूल परिस्थितियों में यह कुछ आगे बढ़ जाता है; प्रतिकूल परिस्थितियों में यह रुक जाता है और कुछ काल पश्चात् सदा के लिए वहीं ठहर जाता है। इन सब आक्षेपों के उत्तर में हम यही कहेंगे कि जीवन के इसी अव्यवस्थित डोलने में उसके इसी आगे बढ़ने और पीछे हटने में

मे काहवरी, हिरा मे प्रेमचन्द के उन्नात और चमेरी में स्वाद, मे  
बाबू, इतिवद, हाउसिंग तथा हाडी की रचनाएँ इन बात का निरखें हैं।

उन्नात की चिरपाविका को पलने के लिए हने उन्नात  
प्रतिपाद्य विषय और उसकी प्रतिपादनार्थक  
व्यवस्था का महत्त्व विचार करना होगा। प्रतिपाद्य वस्तु से इन्पाद बाहर  
उसके कयावस्तु केवल क्या और क्या के रिहाउ से नहीं, बरिगुन  
के महत्त्व पर क्या को बहन करने वाले पात्रों से भी है। प्रतिपाद्य  
विषय को छुटित समय उन्नातकार के संयुक्त इन्दी  
निर्भर है

मानवजीवन के अरोप पटल प्रस्तुत रहते हैं, तर्जि  
बह नहीं कहा जा सकता कि जीवन के समा पटल समान रूप से समान  
भूत्य वाले हैं। प्रतिपाद्य विषय के महत्त्व को पलने के लिए हमें उसके  
उद्भूत होने वाले रागात्मक तत्व को भेणी और उसकी शक्तिमत्ता पर  
ध्यान देना होगा। उदाहरण के लिए, मानव-हृदय को सदा से,  
आकृष्ट करने वाला तत्व उसका अद्भुत और अप्रत्याशित वस्तुओं के  
साथ प्रेम करना रहा है। निश्चय ही साधारण भेणी के पुरर वि  
चाव के साथ दैनिक पत्रों को पढ़ते हैं उस चाव के साथ वे साहित्य  
की अन्य किसी भी रचना को नहीं पढ़ते और दैनिक पत्र में संकलित  
एक अद्भुतत्व के समाचारों को पढ़ने की जो उत्सुकता एक पाठक  
की पढ़ने के लिए लालायित करती है वही उत्सुकता अद्भुत, साहस-  
व्य, तथा विलम्बी करनामों का रागात्मक व्याख्यान करने वाले  
न्यास को पढ़ने के लिए भी उसे लालायित कर सकती है। किंतु  
ने की आवश्यकता नहीं कि इस कोटि के पाठकों में पात्रों का विवेचन  
नहीं होती। वे अपने से भिन्न प्रकार की मनोवृत्तियों के  
होते हैं। किंतु वे, जीवन की चिरपरिचित घटनाओं के

अद्भुत रस में रेंगी जाने पर, उन्हें लूरी के साथ पढ़ सकते हैं। अद्भुत रस के प्रति होने वाले इस विश्वजनीन प्रेम के कारण ही सब उपन्यासकार उसे अपनी रचना का विषय बनाने में प्रवृत्त हो जाते हैं। और यही कारण है कि हमें विविध रूपों में अद्भुत रस का व्याख्यान करने वाले उपन्यासों की बाढ़ आती दीख पड़ती है। किन्तु इसमें संदेह नहीं कि इस प्रकार के प्रतिपाद्य विषय पर खड़ी होने वाली रचनाएँ निरस्त्यावा नहीं रहा करती।

किन्तु उक्त विवेचन से यह परिणाम निकालना कि उपन्यास में घटनावर्णन के लिए, अथवा कथानिरूपण के लिए उपन्यास में अवकाश हा नहीं है, अदूरदर्शिता होगी। कुछ समालोचकों का कथा का स्थान का कहना है कि कथा केवल बालकों और उन्हीं के समान अरिक्वसित बुद्धि वाले पुरुषों को अपनी ओर आकृष्ट कर सकती है। साथ ही वे यह भी कहते हैं कि कहानियाँ तो सब की सब कही जा चुकी हैं; और यह व्यक्ति, जिसने कतिपय उपन्यास ध्यानपूर्वक पढ़े हैं, सहज ही, कथा के आरंभ को पढ़ कर उसके अंत को पहचान सकता है। उनका यह भी ध्यान है कि यदि एक उपन्यासकार यथार्थ जीवन की यथार्थ कहानी कहना चाहता है तो उसे कहानी की परिपाटी से दूर रहना होगा; क्योंकि बहुधा कहानी भूठी होती है, और जीवन पर यह कदाचित् ही पड़ा करती है। मानव-जीवन कल्पित कथासंभार के पीछे नहीं चलता; यह तो परिमित काल तक उलझा-पुलझा, ऊँचा-नोची सड़क पर डोलता फिरता है। अनुकूल परिस्थितियों में यह कुछ आगे बढ़ जाता है; प्रतिकूल परिस्थितियों में यह रुक जाता है और कुछ काल पश्चात् सदा के लिए वहीं ठहर जाता है। इन सब आक्षेपों के उत्तर में हम यही कहेंगे कि जीवन के इसी अत्यवस्थित डोलने में उसके इसी आगे बढ़ने और पीछे हटने में

निर्मल रहता है। जब प्रेम मंगलमय तथा विरुद्ध होता है तब वह मनुष्य को देवत्व की ओर ले जाता है, किंतु जब वह अपने शारीरिक रूप में विकसित हो उदात्तता प्राप्त करता है तब वह मनुष्य को बहुधा धूलिघात कर देता है। जहाँ इसमें उत्कटता सब से अधिक है वहाँ साथ ही यह और सब भावों की अपेक्षा रुचिकर भी कहीं अधिक है। जीवने में जो कुछ भी सौंदर्य तथा रुचिकरता उपलब्ध होती है उसका बहुतेम भाग प्रेम से उपजता है। संक्षेप में, प्रेम सौंदर्य तथा भग्यता का सर्वोत्कृष्ट आगार है। परमात्मा और प्रकृति के प्रेमरूप बोज ही से यह संसार अंकुरित हुआ है और प्रेम ही के कारण मनुष्य अपने जीवनतंतु को सतत बनाए रखता है। प्रेम का पुजारी कल्याणमय जगत् का स्रष्टा होने के कारण साथ ही कवि भी होता है। फलतः प्रेमान्वित जीवन का वर्णन करने में कवि की निपट आत्मा बोलती है; उसके विषय में वह स्वयं अपना विषय करता है, जो हर प्रकार से अस्वभाव होने के कारण अत्यंत ही विशद, स्फूर्त तथा व्यंग्यक हुआ करता है। इसमें संदेह नहीं कि विश्व के उपन्यासकारों में से कतिपय ही अपनी नायिकाओं को बाणभट्ट की महारवेना के समान सुन्दर तथा मंगलमय बना पाए हैं; और सौंदर्य के बिना प्रेम की उत्पत्ति नहीं होती और प्रेम के बिना जीवन के तंतु परस्पर नहीं जुड़ पाते। फलतः प्रेम के प्रभावपूर्ण के लिए नायक और नायिकाओं में सौंदर्य की उद्भावना करना परावश्यक है। प्रेम जीवन का गार्हू है; शरीर का जाड़ियों में जीवन का संचार इसी से होता है। इसके लिए जरा बनी ही नहीं। यह आवागमन में एकरस विराजमान रहता है। प्रत्येक पुरुष के जीवन में जीवन प्रभाव जीव कर जरा को संस्था आया करती है। सभी की चर्चों में प्रेम का संचार होने के उपरान्त ही अज्ञता आया करती है। किंतु कैसा भी बुझाया क्यों न जाये, किन्ती भी निर्वर्तना क्यों न आया प्रेम की

सरसता सभी के लिए, सभी अवस्थाओं में एक सी बनी रहती है। इसी लिए प्रेम की आधारशिला पर खड़े होने वाले उपन्यासमयन सदा आकर्षक बने रहते हैं और मानव-समाज सदा ही उनमें पहुँच कर अपना भौतिक जीवन के स्वजन्य भ्रम को मिटाता रहा है। प्रेम का परिपाक पाणिप्रदृष्ट में होना स्वाभाविक है और प्रेम की व्याख्या करने वाले उपन्यासों में यौवन में प्रणयी अथवा प्रणयिनी के प्रति उत्पन्न हुए प्रेम के इस चरम परिपाक के मार्ग में आने वाली अद्भुत तथा प्रतिकूल घटनावलि का वर्णन होता है।

कहना न होगा कि प्रेम के इस संप्रदर्शन में प्रेमरस की शुचित्व तथा आचारातुकूलता पर ध्यान देना आवश्यक है। उपन्यास के आ- जीवन में प्रेम का कितना भी उच्च स्थान क्यों न हो, पारमार्थिक प्रेम में है तो वह, हर अवस्था में, जीवन के लिए ही। फलतः शुचित्व का होना किसी भी प्रेमाश्रित वधा के आधार पर खड़े होने वाला बांझनीय है। उपन्यास में हमें यह देखना होगा कि इसमें वर्ण

किए गए प्रेम में कितनी प्रौढ़ता तथा उदारता है। कालिदास ने अपने कुमारसंभव तथा शकुन्तला में प्रेम का वर्णन किया है। शेक्सपीयर के नाटकों में भी प्रेम का संप्रदर्शन होता है। दोनों प्रेमादर्श में भौतिक भेद होने पर भी दोनों ही ने इसे जीवन की अत्यन्त निश्चल अनुभूति के रूप में प्रस्तुत करत हुए उसे सामान्य मर्त्यधाम से ऊपर की उभार दिया है। शकुन्तला का प्रेम शारीरिक नहीं है, उसका आत्मा ही दुष्यन्त के साथ एक हो गया है। शेक्सपीयर का प्रेम बच्चों का प्रेम नहीं, उसमें ओपेलो जैसे अटुल बना भ्रम होते दृष्टिगत होते हैं। सन्तान तथा ईर्ष्या आदि आन्दोलक भावों के साथ मिल कर वह जीवन की दुःसागर-नाटक के रूप में परिणत कर देता है। एक कलाकार को अपनी रचना



विषय प्रेम को बनाते हुए उसको ऐसे ही पन रूप में प्रदर्शित करना चाहिए।

- उपन्यास की सामान्य परिधि का निरूपण ऊपर हो चुका; अब हमारे सम्मुख प्रश्न यह है कि उस परिधि के भीतर उपन्यास की कला किन किन प्रमुख दिशाओं में उन्मुख हुई है, अर्थात् उपन्यास के प्रधान विभाग कौन कौन हैं।

पहले कहा जा चुका है कि उपन्यास के अन्तर्गत वह संपूर्ण कथा-साहित्य आ जाता है जो गद्य की प्रणाली में व्यक्त उपन्यासकार किया गया हो। ऊपर हम यह भी कह चुके हैं कि कथावस्तु पर उपन्यास का मानवजीवन के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध है कल्पना का और वह प्रत्यक्ष या परोक्षरूप से उसी का चरित करता मुक्तमा चढ़ाकर है। इसका निष्कर्ष यह हुआ कि उपन्यास मनुष्य के उसका वर्णन वास्तविक जीवन की एक काल्पनिक कथा है और करता है "काल्पनिक कथा का संकेत उस कथा पर है, जो कल्पना की सहायता से अधिक मार्मिक, सुचरित और मार्मिक बना दी गई हो, जिस में सुन्दर चयनशक्ति की सहायता से जीवन के किसी उद्दिष्ट अंश की रोचक रूपरेखा खींची गई हो, और जो पूर्णता की दृष्टि से आकाश में चन्द्रमा की भाँति चमक उठे। ऐसी काल्पनिक कथा में असत्य का अंश चन्द्रमा की कानिमा की भाँति प्रकाश में लुप्त हो जाता है।" किसी व्यक्ति का जीवन यदि सत्य को ध्यान में रख कर जितना जान तो वह घटनाओं की एक सूचीमात्र बन जायगी और उसमें साहित्यिकता न हो सकेगी। इससे विपरीत जब एक कलाकार उसी व्यक्ति के जीवन को कल्पनाक्षेत्र में ले जाकर उसका वर्णन करता है तब वह जीवन रोचक बन जाता है और उस जीवन की नीरस घटनाएँ सरस बन कर पाठक के

सम्मुख आती है।

उपन्यास की परिधि पर विचार करते हुए हम देख आए हैं कि उपन्यास में घटनाओं का वर्णन होना आवश्यक है, घटनाप्रधान उपन्यास और ये घटनाएँ सदा किसी न किसी क्रम से घटित होती हैं। इन्हीं घटनाओं का नाम कथावस्तु है। अब हमें मनुष्य में एक ऐसी प्रवृत्ति भी दीखती है, जो किनी व्यक्तिविशेष के साथ सम्बद्ध नहीं केवल घटनाओं में आनन्द लिया करती है; जिसे सदा से आश्चर्यमय तत्त्व हाँ रुचिकर लगता आया है। बच्चों में और अधिकसित बुद्धि वाले नरनारियों में हमें यही प्रवृत्ति सूक्ष्म रहती देख पड़ती है। बच्चों की उड़नखटोले और दो दान्यों आदि की कहानियों का आधार यही आश्चर्यमय तत्त्व है। और हर घर में भोजनोपरान्त, रात के समय निद्रा से कड़ी जाने वाली नानों की कहानी भी आश्चर्य के इसी विश्वजनीन भाव पर खड़ा होती है। इन कहानियों में घटनाओं के स्रोतरूप व्यक्तियों के विषय में कोई जिज्ञासा नहीं होता; सब पूछो तो वे व्यक्ति भोता के सम्मुख साकार बन कर आते ही नहीं। यहाँ तो एकमात्र जिज्ञासा होती है "किर क्या हुआ", "आगे क्या हुआ" और "अन्त में क्या हुआ।" आश्चर्य के इस विश्वजनान तत्त्व पर खड़े किए गए उपन्यासों को हम घटनाप्रधान उपन्यास कहते हैं। अंग्रेज़ी में गुलिवर्स ट्रैवल्स और डॉन क्विक्स्मोट आदि उपन्यास इस भेदी के हैं; और हिन्दी के प्रख्यात चन्द्रकान्ता और चन्द्रकान्तासतति नामक उपन्यास भी इसा कोटि में आते हैं।

इस भेदी के उपन्यास, केवल आश्चर्यजनक घटनाओं को कौतूहलवर्धक रीति से सज्जित करके लिखे जाते हैं और उनका मुख्य उद्देश्य पाठकों को मनुष्यजीवन की साधारण तथा अनोखी दुनिया में लेजाकर

उनका चित्ररजन करना होता है। ऐसे उपन्यास बहुधा मुलात्त हैं और पटना एक के समान होने पर नायक अथवा नायिका विजय घोषित कर देते हैं। "इनकी कुत्ती किसी तरहाने, किसी मुया ऐसे ही किसी स्थान में होती है जिसके मिलते ही उपन्यास का खल जाता है और उसकी मुलात्त इतिश्री हो जाती है।"

अब कोई व्यक्ति बचपन को छोड़ यौवन में पागल होता है अनायास ही उससे बहुत सी बातें छूट जाती हैं, सामाजिक उनके स्थान पर उसमें अन्य बहुत सी बातें आसानी से व्यवहार— हैं। वह व्यक्ति जबतक बालक था, उसे उद्बोधित संबंधी उपन्यास कहानी रचिहार लगती थी; वह "क्या हुआ" "किस हुआ" कहते हुए घंटों अपनी नानी के पास बिठा था। किंतु यौवन आ जाने पर वह बहुधा उस चमकते पटना-जाल पराङ्मुख हो जाता है और अब वह समाज का एक सदस्य बन जाने कारण मुख्यतया उन्हीं पटनाओं में योग देता है, जिनका समाज के कोई संबंध हो और जो समाज के विखीर्य हुए पटलों का परस्पर संमिलन करती हो। समाज की इन्हीं परस्परान्वयिनी घटनाओं को लक्ष्य रख कर लिखे गये उपन्यास सामाजिक, चरितसंबंधी अथवा व्यवहारविषयक उपन्यास कहाते हैं। इस कोटि के उपन्यासों आकर्षण कथानक से हट कर पात्रों, उनके पारस्परिक व्यवहारों समाज की रीति नीति आदि में केंद्रित हो जाता है। इन उपन्यासों पात्र भिन्न भिन्न परिस्थितियों में पड़ कर, तथा बहुविध व्यक्तियों साथ संसर्ग में आने पर, किस भाँति व्यवहार करते हैं वही पाठक मनोरंजन का प्रमुख साधन बन जाता है। परिस्थितियों की ऐसी परस्पर सामिनि योजना, जिसके द्वारा उपन्यास के पात्र समाज के अधिक से अधिक

सदस्यों के साथ संपर्क में आ सकें, इसी बात में इस कोटि के उपन्यासों की कलावत्ता संनिहित है। संस्कृत का दशकुमारचरित इसी कोटि की रचना है और हिंदी में भी प्रेमचन्द के उपन्यास इस ओरणी में आते हैं।

सभी आख्यायिकाओं तथा उपन्यासों की घटनाओं के घटित होने का कोई समय और देशविशेष होता है। सामाजिक उपन्यासों में तो उपन्यास का समाजविशेष के साथ संबंध जुड़ जाने के कारण देश और काल का उपकरण और भी अधिक व्यक्त हो जाता है। सामाजिक उपन्यासों के पास किसी देशविशेष में, किसी समयविशेष पर अपना अपना काम करते हैं। इस हट्ट पर रचनाकार का ध्यान समाज, उसके व्यक्ति; उनका समय और देश; इन बातों पर अधिक रहता है और उसकी वृत्ति बहुमुखी हो जाती है। अब एक पग आगे बढ़िए और समाज को भुला व्यक्तियों को काल के हाथ में सीप, उन्हें उसके बश में हो अपने अपने जीवन का उद्घाटन करने दीजिए। जीवन के उस उद्घाटन में समाज आदि सब तत्व अप्रधान हो जाते हैं और एकमात्र जीवन और उसका अग्रसिद्ध प्रवाह रह जाता है। इस तत्व के आधार पर खड़े किए गए उपन्यासों को हम अंतरंग जीवन के उपन्यास कहते हैं। इन उपन्यासों में व्यक्ति का जीवन सदातन मनुष्यजीवन का प्रतीक अथवा संकेत-मात्र बन जाता है और कलाकार उस प्रतीक में उसके अशेष जीवन को केंद्रित कर देता है। बहुधा सामाजिक उपन्यासों के पास आदि में अंत तक एक-सा ही स्वभाव लिए रहते हैं और उस स्वभाव के अनेक रंग रूप, परिस्थितियों के विविध पट्टों को विविध रूप से रंजित करते चले जाते हैं। परंतु अंतरंगजीवनसंबंधी उपन्यासों में व्यक्ति का शरीर, उसका

मन और आत्मा एक साथ झलक उठते हैं। इनमें समय के अनिश्च प्रवाह में पड़े हुए व्यक्तियों का सर्वस्व प्रत्यक्ष हो जाता है। और क्योंकि इस फोटि के उपन्यासों की भित्ति चिरंतन दार्शनिक तत्त्वों पर निहित होती है, इसलिए इनमें घटनाएँ और परिस्थितियाँ आप से आर, या विधिवशात्, पात्रों के जीवन में आ गई जान पड़ती हैं और पात्रों की जीवनकला के पटल उनका स्पर्श होते ही, आप से आप खुलते जाते हैं। कहना न होगा कि इस फोटि के उपन्यासों में रोचकता—जो कि उपन्यास का स्वभाव है—लाना कलाकार की सफलता का भेष्ठ निदर्शक है।

घटनाएँ किसी देश तथा कालविशेष में घटित होती हैं। सामाजिक उपन्यासों का चित्रपट भी देश और काल पर ही देशकाल सापेक्ष चित्रित होता है। अंतरंग जीवन को चित्रित करने और निरूपण वाले उपन्यासों में भी पात्र काल के प्रवाह में पड़ कर ही उपन्यास अपना विकास किया करते हैं। किंतु उपन्यासों की एक भेणी यह भी है, जिसमें देश और काल दोनों ही समानरूप से ध्यानस्थ रखे जाते अथवा दोनों ही समानरूप से विस्मृत कर दिए जाते हैं। देशकाल निरपेक्ष उपन्यासों का निदर्शन संस्कृत में बाणभट्ट द्वारा रची कादंबरी है कादंबरी की कथा में सारी घटनाएँ यत्नि सोंवर, तट, राजपूत, राजसभा आदि स्थानों में और संख्या, चाँदनी रात, मुवाहरा आदि समयविशेषों में घटित होती हैं, तथापि कवि ने अपनी समतुल्य शक्ति के द्वारा अपने पात्रों को इतना अधिक तबल तथा मनोरम बना दिया है कि वे देश और समयविशेष की अपेक्षा न रख अपने आप में ही मदीन होते दीख पड़ते हैं। इसके अतिरिक्त संस्कृत भाषा में देश स्वभावैचिन्ध तथा व्यक्तिगोप्य दीख पड़ता है कि यदि उसकी योजना

मुचाह रूप से की जाय तो उससे नाना वाच्यार्थों की ऐसी संमेलित संगीतलहरी सदा उठती है और उसकी अंतर्निहित रागिनी ऐसी अनिर्वचनीय संपन्न होती है कि कविपंडित अपनी वाह्निपुण्यता सहृदय श्रोताओं को मुग्ध कर मुग्ध करने का प्रलोभन किसी प्रकार संवरण नहीं कर सकते। इसी से जहाँ वाक्यावलि की संक्षिप्तता की विलक्षण वृत्त वेग से बढ़ाना आवश्यक प्रतीत होता है, वहाँ भी भाषा का प्रलोभन संवरण करना उनके लिए कष्टसाध्य हो जाता है और विय पद पद पर वाक्यावलि के भीतर प्रवृद्ध होकर अग्रसर होता है। विय की अपेक्षा वाक्यविन्यास ही आह्लाद लेना चाहता है और इसमें वाक्यदुष्का सकल भी हो जाता है। इसलिये वाच्यमह यद्यपि बैठे थे उपन्यास लिखने पर लग गए शब्दावलि का बीड़ा को भङ्ग करने में। वे अपना कथा को अग्रसर करने के लिए भी वाक्यावलि के विपुल सौंदर्यमार न भुल सके। “उन्होंने संस्कृत भाषा को अनुवरी से धिरे सम्राट की भाँति आगे बढ़ा दिया है और कथा को पीछे पीछे प्रवृद्ध भाव से छत्रधार भाँति छोड़ दिया है। भाषा का राजमर्षादा बढ़ाने के लिए कथा का बहुत प्रयोजन है, इसी से उसका आश्रय लिया गया है; नहीं तो उसकी अंतिम कवि की दृष्टि भी नहीं है।” ऐसी प्रवृद्ध कथा का देशकाल-निरपेक्ष होने गुण स्वाभाविक ही है और सारी कादंबरी को पढ़ कर ना हमें शब्द के समय और उसके राजदरबार की याद नहीं आती। कादंबरी में घटना और उनको घटाने वाले पात्र नहीं दीखते; वहाँ तो हम प्रकृति के अनेक रंग एक निहारो में सजे हुए दृष्टिगत होते हैं। संपूर्ण उपन्यास अपनी कथा का एक ही है और इसकी परंपरा आरंभ विरल कथा वर्तमान काल समर्पण हो चुकी है।

उपन्यासों की घटनाप्रधान उपन्यास, सामाजिक उपन्यास; अंत-  
रंगसंबंधी उपन्यास तथा देशकालनिरपेक्ष उपन्यास इन चार विभागों  
में विभक्त करके अब हमें उनके निर्मायक तत्वों का दिग्दर्शन करना है।  
उपन्यास के निर्मायक तत्व छः हैं—यथा वस्तु, पात्र, कथोपकथन, देश-  
काल, शैली और उद्देश्य।

मनुष्य स्वभावतः क्रियाशील प्राणी है। संसार में अविरत रूप से  
होने वाले परिवर्तन में वह भी फँसा हुआ है। उसकी

कथावस्तु इस सचेष्टता और गतिशीलता में ही उसका जीवन  
है उसकी इस गतिशीलता से ही उसके जीवन का

घटनाओं का प्रादुर्भाव होता है। इन घटनाबलियों के द्वारा ही उसका

आत्मा अपने चरम सौंदर्य को फिर से प्राप्त करता है। जीवन की इन

घटनाबलियों को ही हम कथावस्तु कहते हैं। इन घटनाओं का विधाता

मानव ही उपन्यास में पात्र कहाँता है। ये पात्र परस्पर वार्तालाप द्वारा

कथावस्तु को आगे बढ़ाते हैं; इसी तत्व को हम कथोपकथन कहते हैं।

ये घटनाएँ किसी समय तथा देशविशेष में होती हैं; इस समय और देश-

विशेष को ही हम देशकाल, परिस्थिति अथवा वातावरण कहते हैं। जीवन

में विकसित होने वाली इन घटनाओं को उपन्यासकार एक ढंगविशेष से

दर्शाता है; यह ढंग ही उपन्यास की शैली कहाँता है। प्रत्येक उपन्यासकार

जीवन में होने वाली घटनाओं को अरने एक विशेष ढंग से पढ़ता है।

समान रूप से होने वाली घटना को देख दो कलाकार परस्परप्रतीपी दो

परिणाम निकाल लेते हैं। साहित्य में कभी भी एक वस्तु दो कलाकारों

को एक ही नहीं दीखती। कलतः प्रत्येक साहित्यिक रचना में उसके

निर्माता का व्यक्तित्व प्रच्छन्नरूपेण विद्यमान रहता है। उपन्यास के ऊपर

पढ़ी हुई व्यक्ति की इस छाया को ही हम उपन्यासकार द्वारा प्रस्तुत कर रहे हैं। जीवन की आलोचना, व्याख्या, जीवनदर्शन अथवा उद्देश्य इन नामों से पुकारते हैं।

उपन्यास के कथनीय विषय को वस्तु कहते हैं; और क्योंकि यह एक कल्पित कथा के रूप में होता है, इसलिए इसका नाम कथावस्तु भी है। हम देखते हैं कि हमारा जीवन किसी अदृष्ट के अधीन हो बार बार परिवर्तन के चक्र में घूमा करता है। इस परिवर्तन में विन्यास का लेश नहीं। यह उभल-गुल और भाँति भाँति की क्रांतियों से व्याकुल है। हम सोचें कुछ है और हो जाता है कुछ और हा। घटनाएँ हम नहीं चिन्तित करती हैं वे घनायास ही हमारे द्वारा घट जाती हैं। परिवर्तन और क्रांतियों के इस अस्तव्यस्त पड़े मनकों को इनकी अंतस्मृती में अनुस्यूत हुए ऐक्य रूप में पिरो देना ही कथाकार की सब से बड़ी कथावस्तु है।

परिवर्तन के ये मनके अगणित हैं। इनकी संख्या के समान इनकी बहुविधता भी आश्चर्यकारी है। किंतु महत्त्व तथा पारमार्थिकता की दृष्टि से इन मनकों में भी तारतम्य है। इनमें से बहुत से मनके तो जन्मते ही नष्ट हो जाते हैं; उनका जीवन पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता। वे जीवन की विपुल माला में न होने के समान हैं। दूसरे मनके विशेष रूप से गतिमान तथा शक्तिशाली होते हैं। उनका जीवन पर स्थायी प्रभाव पड़ता है; जीवन की माला में वे जलज्वलमान नगी की भाँति चमका करते हैं।

चतुर उपन्यासकार का कर्तव्य है कि वह अपनी कथावस्तु को जीवन

माला के इन जलज्वलमान नगी से चिन्तित करे। वह अपनी कथावस्तु को किस प्रकार के रचना का विषय ऐसे तत्त्वों तथा घटनाओं को बनाए रखे कि वे कथावस्तु पर जो जीवनस्रोत के समीपी हैं; जो पात्रों के समा



सदा होने बाधा गठकों के लिए वां मासिक होने के कारण उनके उपन्यास विर- मनोवेगों को, इन के माथ आंदोलित कर सकें। यदि जीवी होता है उपन्यासकार चाहे तो अरनों कथावस्तु को मौलिक

प्रेम की सामान्य घटनाओं में यह गहना है; वह चाहे तो अपना उपन्यास आत्मन के सामान्य तथ्यों पर गढ़ा कर सकता है। किंतु इन दोनों ही प्रकार के उपन्यासों में विवरणात्मकता न होगी दूसरी ओर वह प्रेम को शारीरिक परिधि में बाहर निकाल उसे आत्मिक बनाता हुआ प्राप्त हो। मार्मिक तथा निगूढ़ अनुमूर्ति के रूप में परिणत कर सकता है; ऐसी अनुमूर्ति, जो हमारे जीवन की विरसंगिनी होती है, जो हमारे आत्मा में "गाम" की तरह घुसी होती है, जो जैसी हम में बैठी हो संसार के अन्य मर्मा प्राणियों में घुसी रहती है। प्रेम की इस करुण कथा में यह शैक्षपाथर का भाँति ईर्ष्या आदि के भावों को प्रविष्ट कर उसे और भी अधिक घन तथा सद्म बना सकता है। उस प्रेम का परिणाम करने के लिए नायक-नायिकाओं के द्वारा किए गए लोकोत्तर कृत्यों का वर्णन कर वह उसमें चार चाँद लगा सकता है; अमूर्त प्रेम को गति-मत्ता प्रदान कर उसे मूर्त बना सकता है और विविध प्रकार से उसमें आंदोलनी शक्ति भर सकता है। कहना न होगा कि प्रेम के इस विशुद्ध रूप पर खड़ा किया गया उपन्यास विरजीवी होगा, दैविक प्रेम के रूप में यह भी सदा मनुष्यों के हृदयाकार में चंद्रमा की भाँति चमकता रहेगा। यह तो हुई केवल प्रेम और उसके आधार पर खड़े होने वाले उपन्यासों की बात। कलाकार चाहे तो इस प्रेम को समाजक्षेत्र में ला उसके रमणीय रूप में समाज की बहुरूपिता से उत्पन्न हुई बहु-मुखता उत्पन्न कर उसे और भी अधिक व्यापक रूप दे सकता है। प्रेम-

चन्द की भाँति वह इस प्रकरण में समाज की सभी साधक तथा पातक प्रवृत्तियों को निदर्शित कर सकता है। इस काम को करता हुआ वह चाहे तो समाज के संमुख अग्रगण्य रूप से अपने मंतव्य भी रख सकता है। समाज की भाँति समाज के बहुविध प्रेम को दर्शन करने वाला वह उपन्यास भी चिरजीवी होगा। संसार की बहुमुखता से पराङ्मुख अपनी ओर लौटता हुआ कलाकार अपने अंतरंग को भी उपन्यास रूप में जनता के संमुख रख सकता है। अब वह एक कथारे के समाप्त सारे घटनाचक्र को अपने भीतर से हाँ निकाल उसका विश्लेषण कर सकता है। जिस प्रकार एक शूर्पणाम विपुल ऊर्ध्वातंडु को अपने भीतर निवाल फिर उसे अपने भीतर से लेता है, इसी प्रकार एक कलाकार आत्मघात घटनाओं को फिर अपने ही भीतर आत्मसात् कर सकता है। इस प्रकार इस कोटि के उपन्यास में वह अपने अरोप व्यक्तित्व को मुखर करता हुआ उसके द्वारा संसार भर के व्यक्तित्व को प्रस्तुत कर सकता है। कहना न होगा कि आत्मा के समान, उसकी घटनावलिओं का वर्णन करने वाला यह उपन्यास भी चिरस्थायी होगा।

उपन्यास के विषय को केवल वस्तु न कहकर हमने उसे कथारूप

कहा है; इसका आशय यह है कि जिस प्रकार क

कथावस्तु के लिए रोचक होती है, उसी प्रकार उपन्यास के विषय

रोचक होना रोचकता का होना अत्यन्त आवश्यक है। आज

आवश्यक है उपन्यास को उपदेशाभूत पान के लिए नहीं पढ़

जीवन के तुमुल संघर्ष का चित्र भी उसको पढ़ते स

हमारे मन में नहीं उद्बुद्ध होता। इस उद्देश्य के लिए हम बहुधा कवि

अथवा नाटक पढ़ा करते हैं। दैनिक जीवन की संकुलता से थककर

हम चूर चूर हो जाते हैं, तब आत्मप्रवण उपन्यासों को पढ़ हम अपना मन बहलाते हैं, तब दैनिक जीवनचक्र के वेग द्वारा रबर की माँति फैला हुआ हमारा अंतःकरण, उन वेगों से छुट्टी पा फिर अपने मौलिक धन रूप में आ जाता है। फलतः उपन्यास की कथावस्तु में प्रोचकता का होना नितांत आवश्यक है। इस तत्त्व के न होने पर अन्ध से अन्धा उपन्यास भी अनुपादेय हो जाता है।

जीवन के चित्रण को हमने उपन्यास बताया था; और जीवन विप्लवरूप होने पर भी एक सच्ची घटना है। इस कथावस्तु में यथार्थ घटना को यथार्थ घटना बनाकर ही प्रस्तुत करना सत्यता का होना कलाकार का प्रमुख कर्तव्य है। उपन्यासकार जीवन का, चाहे जिस किसी भी घटना या स्थिति को लेकर अपना काल्पनिक चित्रपट प्रस्तुत करे, उसके लिए यह आवश्यक है कि वह उस घटना या स्थिति के रहस्यों और विशेषताओं को पूर्णतया परिचित हो। उदाहरण के लिए, यदि एक उपन्यासकार किंगडम की ऐतिहासिक स्थिति को अपने उपन्यास द्वारा उपस्थित करना चाहता है तो उसके लिए आवश्यक है कि वह उस काल की सामाजिक, अर्थनीतिक तथा धार्मिक आदि परिस्थितियों का पूरा पूरा अनुशीलन करे। उसके लिए यह जानना आवश्यक है कि उस काल में राजाओं, रानियों, नकुमारों, राजकुमारियों, राज्य के बड़े बड़े अधिकारियों, मेनाओं तथा गण के रहन सहन का क्या ढंग था, शासनव्यवस्था कैसी थी, धार्मिक स्थिति कैसी थी। इन बातों को हृदयंगम किए बिना ही बैरिकथा, काल, गुप्तकाल, मुगलकाल आदि की घटनाओं को उपन्यासबद्ध करना अनुचित होगा।

उपन्यासवस्तु के विषय में सर्वप्रथम विचारणीय बात यह है कि क्या उसकी कथा वित्ताकर्षक अथवा वर्णन करने कथावस्तु के योग्य है, और वह उचित रूप से कही गई है। अनिवार्य उपकरण इसका आशय यह हुआ कि यदि हम उसकी सूक्ष्म आलोचना करें तो हमें उसमें निम्नलिखित प्रश्नों का संतोषजनक उत्तर मिलना चाहिए :—

१. “उसमें कहीं कोई गान छूटी तो नहीं जान पड़ती; अथवा उसमें परस्पर विरोधी बातें तो नहीं कही गई हैं ?

२. क्या उसके सब अङ्गों में परस्पर साम्य और समीचीनता है ? ऐसी तो नहीं है कि किसी ऐसी घटना के वर्णन में कई पृष्ठ रंग डाले गये हों, जिसका कथावस्तु से कोई प्रत्यक्ष संबंध न दीख पड़ता हो, अथवा किसी पात्र का कथन या भूमिका बहुत लंबी चौड़ी कर दी गई हो; किंतु कुछ आगे बढ़ने ही वह भूमिका तुच्छ या सामान्य बन जाती हो ?

३. क्या उसमें वर्णित घटनाएँ आप से आप अपने मूल आधार से, या एक दूसरी से प्रवृत्त होती चली जाती हैं ?

४. क्या साधारण से साधारण बातों पर लेखक की छेदनी चलकर उन्हें लोकोत्तर बनाने में असमर्थ हुई है ?

५. क्या घटनाओं का क्रम ऐसा रखा गया है, जिसमें वे हमको असंगत अथवा असमाधिक न जान पड़ती हों ?

६. क्या उसका अन्त या परिणाम वर्णित घटनाओं के अनुकूल है और क्या कथा या वस्तु का समाचार पूर्वापर विचार से ठीक ठीक हुआ है ?”

यदि उक्त प्रश्नों का संतोषजनक उत्तर मिल जाय तो हममें क्या-क्या शङ्काएँ जिसने में सकल हुआ है, अन्वया नहीं।

दृष्टान्त में कथावस्तु की दृष्टि में उपन्यासों के दो भेद किए हैं,  
 एक वे जिनकी कथावस्तु अमूर्त अथवा  
 कथावस्तु की दृष्टि सिधित होती है, दूसरे वे, जिनकी कथावस्तु  
 में कथावस्तु के संबंध गया सुगठित होती है। प्रथम कांठि के  
 दो भेद उपन्यासों में घटनाएँ एक दूसरी पर आश्रित नहीं  
 रहती और न उत्तर घटना अतीत घटना का आर-

श्यक या अनिवार्य परिणाम हो होता है। इन परस्पर संबद्ध घटनाओं  
 को एकता के सूत्र में गिराने वाला व्यक्ति उपन्यास का नायक होता है।  
 उसी के विशिष्ट चरित्रों को लेकर उपन्यास के भिन्नभिन्न अवस्थाओं का उद्घाटन  
 सजा किया जाता है। दूसरी कांठि के उपन्यासों में घटनाएँ एक दूसरी से  
 संबद्ध रहती हैं, और धारावाहिकरूपेण एक में दूसरी, दूसरी में तीसरी इस  
 प्रकार प्रसृत होती चली जाती है। ऐसे उपन्यास एक व्यापक विधान के  
 अनुरूप बनाए जाते हैं, और उनको सार्वभौम घटनाप्रसृत पर निर्भर रहती  
 हैं। कहना न होगा कि संबद्ध तथा असंबद्ध दोनों प्रकारों के समुचित सामं-  
 जस्य में ही उपन्यासकार को इतिकर्तव्यता है।

एकता की दृष्टि से हम कथावस्तु को सामान्य तथा समस्त इन  
 दो विभागों में विभक्त कर सकते हैं। सामान्य कथावस्तु  
 एकता की दृष्टि वह है, जिसमें उपन्यास को एक ही कथा के आधार  
 से कथावस्तु के पर खड़ा किया गया हो; और समस्त कथावस्तु वह  
 दो भेद है, जिसमें एक से अधिक कथाओं का समावेश हो।  
 समस्त कथावस्तु के विषय में यह बात याद रखना  
 चाहिये कि उसमें संकलित की गई कथाओं का विकास इस विधि और क्रम  
 से किया जाना चाहिए कि वे सब मिल कर एक बन जायें और उपन्यास  
 में एकता की निष्पत्ति हो जाय।

कथावस्तु की विधाओं के साथ साथ उसके कहने के ढंग भी तीन-  
 पहले में उपन्यासकार इतिहास-लेखक का स्थान ग्रहण करता है।  
 कथावस्तु के कहने करके, वर्णनीय वस्तु से अपने को घृण्य कर लेता है।  
 के तीन ढंग अपने वस्तुविन्यास का सहज विकास करता हुआ, पाठकों को अपने साथ लिये हुये, उपन्यास के परिणाम पहुँचता है। दूसरे ढंग में कलाकार नायक का आत्मचरित उसके मुँह से  
 अथवा किसी उपपात्र के मुँह से कहलाता है और तीसरा प्रकार वह जिसमें प्रायः पात्रों आदि के द्वारा कथा का उद्घाटन कराया जाता है। तीसरा ढंग बहुत कम और पहला बहुत अधिक उपयोग में आता है; उपन्यासकार को अपनी कलाकारिता दिखाने का यथेष्ट अवसर तो ही ढंग में मिलता है।

कथावस्तु के अन्तर उपन्यास में ध्यान देने योग्य वस्तु पात्र तथा उनका चरित्रचित्रण है। हमने कहा था कि एक उपन्यासकार पात्र तथा अपने पाठकों के समुदाय जीवन को मायाजाल बनाकर चरित्रचित्रण प्रस्तुत किया करता है और चाहता है कि हम भी उस मायाजाल को मानें, उसमें लीन हो जायें, उसको प्रसार देखें, मुने और लुएँ जैसे उसने इसे देखा, मुना और लुआ सख्तेप में हम उसके साथ मिलकर एक बन जायें। अब यदि किसी उपन्यास को पढ़ कर आप के मन में यह बात उत्पन्न हो जाती है, यदि उसे पढ़ते समय उसके पात्र आपके संमुख पंक्तिबद्ध हो खड़े हो जाते हैं, तो समझिए वह उपन्यास चरित्रचित्रण की दृष्टि से उत्तम सम्भव हुआ है; और यदि उसे पढ़ते समय उसके पात्र आपको खाली का खाली नहीं दूर दूर, भ्रष्ट पुटे में, उलझे-पुलझे दोख पड़ते हैं, तो समझिए वह उपन्यास अपने चरित्रचित्रण में असफल रहा है।

यहाँ प्रोफेसर इटसन ने यह प्रश्न उठाया है—और हिंदी के ग्रामों  
 में उसकी प्राप्ति भी की है—कि एक उपन्यासक

कविकल्पना द्वारा पात्रों के भाव्य इमाता तादात्म्य कैसे बन जाता  
 पाठक पात्रों के और क्यों हम उन्हें अपने जैसा शरीर, स्व  
 भाव देख घुसु. निरन्तर देखने लगने हैं। इस समस्या का विवे  
 क करते हैं उपन्यास के प्रकरण में करना अनुचित है; क्योंकि

यह बात तो साहित्यमात्र का समान काम है और कवि  
 तथा नाटक में इस तादात्म्य की निष्पत्ति उपन्यास की अपेक्षा कहीं अधिक  
 होती है। हमने साहित्य तथा कविता आदि पर विचार करते समय  
 इसका रहस्य कवि की कल्पनाशक्ति अपने तथा अपने पात्रवर्ग के  
 भीतर प्रवाहित होने वाले ऐक्यसूत्र में निर्धारित किया है। जब हम  
 वस्तुस्थिति पर मार्मिकदृष्टि विचार करते हैं तब हमें भिन्न भिन्न मनुष्य एक  
 एक विच्छिन्न द्वीप के समान दीख पड़ते हैं। उनके बीच में अपरिमित अंध-  
 लवणाच्छ समुद्र मँडरा रहा है। दूर से जब एक दूसरे को देखता है, तब  
 मन में यह भासता है कि हम लोग एक ही महादेश के रहने वाले थे, अब  
 किसी के शाप से बीच में विच्छेद का विलापसमूह फैलित होकर उमड़ पड़ा  
 है। दूर से भासमान होने वाला यह ऐक्य कलाकार की कल्पनामयी रचना  
 में और भी अधिक रमणीय बन कर हमारे संमुख आता है। रचनाकार की  
 कल्पना के नोहार में भागे हुए उसके पात्र हमें दीखते भी हैं और नहीं भी  
 दीखते, सुनाई भी पड़ते हैं और नहीं भी सुनाई पड़ते, हमारे द्वारा हुए भी  
 जाते हैं और नहीं भी हुए जाते। इस है और नहीं के संमिश्रण में ही  
 कलाकार की सर्वधेष्ट दक्षता का प्रादुर्भाव होता है। और जहाँ  
 कविता के क्षेत्र में यह संमिश्रण अत्यंत ही घन तथा सांद्र बन  
 कर हमारे संमुख आता है वहाँ उपन्यास की परिधि में

बहु तरल तथा विस्तीर्ण होकर प्रकट होता है; क्योंकि जहाँ कविता जीवन की समष्टि को उसकी व्यष्टि के रूप किसी एक तत्त्व में केंद्रित करके हमारा उसके साथ तादात्म्य स्थापित कराती है, वहाँ उपन्यास जीवन के विस्तार में घूमता हुआ हमें वहाँ के जन-आरामों का दर्शन कराता है।

उपन्यास की परिधि को देखते समय हमने कहा था कि उपन्यासकार की इतिकर्तव्यता उस कला में है; जिसके द्वारा वह कथा का कथन अपने जीवन-संबन्धी दर्शन को पाठकों तक पहुँचाता प्रकाश दे। दूसरे शब्दों में हम कह सकते हैं कि उसकी सफलता उसके द्वारा कल्पित की गई कथा को कहने के प्रकार में है। निश्चय ही एक निवन्धकार की भाँति वह जीवन के विषय में बातें नहीं करता; और नहीं वह एक चरित्रलेखक की भाँति किसी जीवनविरोध को ही जनता के संमुख रखता है। वह तो जीवन को आविर्भूत करता है, जीवन को कला की खिलार हमारे समक्ष रखता है; और इसके लिए उसका सब से बड़ा समुद्रया यह है कि वह किस प्रकार अपने पाठकों को अपने ही समान अपने पात्र दिखावे, सुनावे और छुनावे।

प्रतिभाशाली कलाकारों के लिए वह समस्या सदा से सामान्य रहती आई है। उनकी गद्यव्यापिनी दृष्टि समस्त कथा को उपन्यासकार की एक साथ आघोषात देखकर उसका ऐसा विन्यास करती व्यापिनी दृष्टि है कि पाठक तन्मय हो जाते हैं और वे अपनी कथा को, चाहे जिस प्रकार कहें, पाठकों का मन उस से नहीं ऊँचता दृष्ट्या, बाल्भ्याक तथा प्राउस्ट की रचनाएँ इस बात का निदर्शन हैं।

किन्तु सभी उपन्यासकार दृष्ट्या के समान विरव्यापिनी दृष्टि



वाले नहीं होते। इनके मन में इस प्रकार के प्रश्नों का कथा के कथन उठना स्वाभाविक है कि कथा कहते समय उसका कहने प्रकार के विषय वाला किस बिंदु पर ठहरे? क्या उसे भी उपन्यास में जैसे अनेक घुसकर उसकी कथा के किसी पात्र के साथ एक समस्याएँ बन जाना चाहिए; या उसे अपने व्यक्तित्व की निरंतर प्रच्छन्न रखते हुए कथा और उसके पात्रों से ज़िना रहना चाहिए; अथवा उसे एक व्यापक घन कर घटनाओं के ऋम पर टीकाटिप्पणी करते हुए उन्हें अप्रसर करने वाला बनना चाहिए। इसी प्रकार, लेखक की भाँति पाठक के विषय में भी यह प्रश्न हो सकता है कि उपन्यास पढ़ते समय पाठक की कौन सी वृत्ति हो? क्या उसे उपन्यासकार के संमुख खड़ा होकर उसके मुँह उसकी कहानी सुननी है, अथवा उसे वहाँ खड़ा होकर अपने सामने घटित होने वाली घटनाएँ देखनी हैं। रूढ़ अतिरिक्त क्या उपन्यास की कथा केवल एक ही दृष्टिकोण से दिखाई जानी है, और यदि ऐसा है तो क्या वह कोई कथा से बाहर का है, अथवा उसी के भीतर रहने वाले किसी पात्रविशेष का है, अथवा उस कथा का दृष्टिकोण इस बिंदु से उस बिंदु पर होते हुए अनेक बिंदुओं पर केंद्रित होना है? साथ ही उस कथा का लक्ष्य क्या होना है? क्या वह विश्वदर्शीय निदर्शन है, जैसा कि टास्कटाप, बाल्झाक और थेकरे की कथनाओं में दीख पड़ता है, या किसी परिस्थिति को उत्पन्न करने वाले प्रदर्शक घटनाजाल को अभिनीत करना है, जैसा हेनरी जेम्स की कथनाओं में दीख पड़ता है, या किसी विषय को निदर्शित करना है, जैसा वेल्स करते हैं, अथवा वह कोई वृत्तिविशेष की परिधि में संकुचित हुआ एक निर्धारित दृष्टिकोण है, जैसा कि जेन आस्टेन की सामाजिक गुलबूत्तियों को दिखाने वाली प्रवृत्ति में प्रत्यक्ष होता है। इन सब बातों से भी बढ़कर अधिक प्रत्यक्ष

वाली बात यह है कि उपन्यासकार अपने घटनाजाल को आरंभ में किस प्रकार गतिमान् बनावे और एक बार गतिमान् बना कर उसको किस प्रकार परम परिणाम की ओर अग्रसर करे ।

लोगों का विश्वास है कि उपन्यास में जीवन डालना पात्रों का काम है; क्योंकि उपन्यास में हमें पात्रों को जन्म देने वाली पात्रों का निर्माण घटनासंतति की अपेक्षा पात्रों के दर्शन कहीं अधिक प्रत्यक्ष घटनाओं की सतत रूप से होते हैं। साथ ही एक उपन्यासकार के हाथों प्रसूति पर निर्भर है किसी पात्र की परिनिष्ठित रचना हो चुकने पर वह उस कृति की परिधि से बाहर हो हमारे यथार्थ जीवन और साहित्य दोनों के लिए समानरूप में आदर्श बन जाता है। किंतु स्मरण रहे, घटनाओं की पारंपारिक प्रसूति के बिना पात्रनिर्माण नहीं हो सकता; क्योंकि संसार में अविरतरूप से प्रवाहित होने वाली घटनाबर्दा में पात्र एक बुदबुद के समान है; वह क्रियारूप घटना का प्रतीकमात्र है, उसका आभासमान मूर्त रूप है। हम बाणभट्ट की महाश्वेता को इस रूप में नहीं जानते कि यह एक पीयूषवाहिनी ललनापात्र थी अथवा कादंबरी से पृथक् उसकी अपनी कोई स्वतंत्र सत्ता थी। हम तो उसे कादंबरी में घटित होने वाली परम पावन क्रियाप्रसूति का एक मूर्त आविर्भावमात्र मानते हैं; महामहिम बाणभट्ट की सततप्रदीप्त प्रतिभाज्वाला की एक चिनगारीमात्र समझते हैं। इससे पहले कि हम व्यक्तित्व को मूर्तरूप में देखें, हमें उसे देश और कालविशेष की रूपरेखा में बाँधना होगा, और हमारी यह बंधनक्रिया घटना जाल के बिना असंभव है। इसलिए किसी भी उपन्यासकार की सबसे बड़ी समस्या यह है कि वह अपने घटनाजाल के सङ्घ को किस प्रकार और कितने वेग से उपन्यासपट्ट पर फेंके—

इस काम के लिए अब तक दो उपायों का अवलंबन किया जाता रहा

है; किन्तु मेरे घरवाला अभिनयात्मक है और दूसरा व्याख्यात्मक। घरने प्रकार में पाठक की छान लीने, संगमंज पर लड़े हुए पाप पर टिकी रहती है। और दूसरे प्रकार में वह लेखक के द्वारा दिए गए उनके वर्णन के छोटे से मेरे उम्हरे देखा है। मंगार के कलियार उतार देखा है या तो घरने ही प्रकार में बड़े घर है, घरवा एकात्मक दूसरे में। उदाहरण के लिए, दाम्पत्य या आन्ना कैरेनिना नामक उपन्यास एकात्मक मानो संगमंज पर भेजा गया है। इनमें हरनो का क्रमिक विभाग बड़ा ही मार्मिक बन पड़ा है, और हमें पढ़ते समय पाठक अपने को क्रम में घटित होने वाला घटनाओं के सामने लड़ा पाता है। वह उन मध्य पात्रों को अपने से एक हाथ की दूरी पर लड़े हुए संगमंज पर रंगती करते देखता है। जीवन के साथ इतनी अनिष्टता और किसी भी उन्माद को पढ़ कर निष्पन्न नहीं होती।

व्याख्यात्मक उपन्यासों का सब से सुंदर निदर्शन बास्मन्ड को रचनाएँ हैं। इनमें घटनाओं का चक्र चरने से पहले उनके लिए अपेक्षित बातावरण को विस्तार के साथ बड़ा जाता है। क्या इतिहास, क्या नगर, क्या राजनय, क्या मकान, कमरे; भोजनियाँ, यहाँ तक कि वर्तमान युग का आर्थिक संकुलता, सभी को विस्तार के साथ पाठक के संमुख रखा जाता है। वर्णन करने की यह शक्ति इतने अधिक रोचक और विकसित रूप में संसार के अन्य किसी भी उपन्यासकार में नहीं पाई जाती।

अभिनयात्मक और व्याख्यात्मक दोनों उपायों का संमिश्र आनंद बेनेट रचित दो ओल्ड वाइज टेल में अत्यंत ही सुंदर

दोनों उपायों का संपन्न हुआ है। इस उपन्यास को लिखने का विचार  
संमिधाय : बेनेट में उनके मन में कैसे आया, यह बताते हुए वे लिखते हैं।  
एक दिन उन्होंने एक भोजनालय में एक मोटी मही, तब  
व्यभिनी महिला को देखा। वह इतनी अजीब सी बना थी कि सभी उस  
हँस रहे थे; इतने में बेनेट ने सोचा कि क्या ही अच्छा हो यदि कोई  
उपन्यासकार उसके जीवन के भग्नावशेषों पर अपना कथानक सड़ा  
उसके इतिहास को लिख जाले। क्योंकि यह कितना कदाञ्जनक दृश्य है।  
यही व्यभिनी महिला एक दिन जीवन की लहरियों में भ्रमती हुई दर्शकों के  
मुख किया करती थी; इसके मन में भी एक दिन उमंगें थी, उल्लास  
और विलासभरी आकांक्षाएँ थी। और इस बात से कि उसके व्यक्ति में  
विपुल परिवर्तन को प्रतिक्षेप प्रतिवस्तु में होने वाले छोटे छोटे परिवर्तनों का  
उस छद्मी ने उत्पन्न किया है, जिसे वह अपने ऊपर पड़ित होता देखकर  
न देख सकी थी, उसकी जराजम्य कसौटोत्पादकता कहीं अधिक बढ़ जाती  
है। उन्होंने अपने इस उपन्यास में नायिका तो दो रखी हैं किन्तु दाल्दस्याय  
प्रख्यात उपन्यास 'वार एरंड पोस' की भाँति नायक एक ही रखा है और  
वह है समय।

बेनेट ने अपने उक्त उपन्यास में दो जीवनो को समाप्त करने या  
युग की अप्रतिष्ठत प्रगति को हृदयंगत करते हुए, सम-  
ही धोखे की न दीखने वाली उड़ान और परिवर्तन की न मुन पड़-  
वाहक देख वाली पगध्वनि को—जो एकमात्र स्मृतितंतुओं द्वारा अ-  
मेय है, अथवा जिसे हम मन तथा हृदय में निहित हु-  
निगूढ़ अनुभूति की स्तरावलिओं में ही पढ़ सकते हैं—बड़े ही मार्मिक प्रका-  
श से निदर्शित किया है।

घटनाओं के वर्णन में अभिनय तथा व्याख्यान दोनों उपायों का



और अपनी लक्षिमा में समस्त तथा सार्वकालिक विश्व के सँके पात्र है।

पात्रों के चरित्रनिर्माण में कथोपकथन का बहुत महत्त्व है। इस

द्वारा हम पात्रों से बलीमाँति परिचित होते और इस

कथोपकथन काव्य की सजीवता और वास्तविकता का बहुत कुछ

अनुभव करते हैं। कथोपकथन वस्तु को कथा का रूप

देता है और उसमें गतिशीलता ला देता है।

यद्यपि देखने में कथोपकथन का संबंध घटनाओं के साथ सीधा प्रतीत

होता है, तथापि उसका संबंध पात्रों के साथ अधिक गहरा है। पात्र

आतचीत करते हैं और उसके द्वारा अपने विविध भावों का अभिव्यक्त

हैं। पात्रों की मानसिक तरंगें वर्णन के द्वारा भी व्यक्त की जा सकती

किन्तु कथोपकथन के द्वारा होने वाली भावाभिव्यक्ति जहाँ अभिनयात्मक है

के कारण चिरस्थायी रहती है, वहाँ साथ ही वह बिजली के समान गतिम

भी होती है। पात्र के मुँह से निकला हुआ एक शब्द भी यदि उपन्यास

ठीक जगह बिठा दिया जाय तो वह वर्णन के शृङ्खलों के शृङ्खलों को पीछे छो

देता है, और अपनी जगह बैठा हुआ ही सारे उपन्यास को प्रदीपित कर

रहता है। कथोपकथन और वर्णन में यही भेद है। क पहले में प

स्वयं बोलते हैं तो दूसरे में उपन्यासकार अपने मुँह उनके मन का

वाक्य कहता है।

कथोपकथन का प्रथम उद्देश्य वस्तु का विकास और पात्रों का चरित्र

चित्रण करना है। ऐसा कथोपकथन, जो उक्त उद्देश्य

कथोपकथन के को पूरा न करता हो, सुतरा से है। कथोपकथन

मूल तत्त्व स्वाभाविकता, उपयुक्तता और अभिनयात्मक

होनी चाहिये। इसका तात्पर्य यह है कि हम किसी प

का जैसा चरित्र चित्रित कर रहे हो, और जिस स्थिति में, तथा जिस अ

पर वह कुछ कर रहा है, उगी के अनुकूल उगही बावनीत  
 चाहिए। गांधी ही वह बावनीत मुशों, गरम, रस्य और मनोरम भी  
 चाहिए। वे गुण कथोरकपन के मूल तत्व हैं। इनके बिना बावनीत  
 बड़ी, गीरम, भरी और अनुगुणा जान पड़ेगी।

कथोरकपन में एक बात और ध्यान देने योग्य है, और यह है यह,  
 उगमें पात्रों का अस्थित्व प्रतिक्रिया होना चाहिए, अथ

कथोरकपन में जो पात्र जिन कोटि और प्रकार का बातचीत कर  
 पात्रों के व्यक्तिगत सम्मानमान हो, उगमें उगी प्रकार की बातचीत करने

का संरक्षण चाहिए। अस्थित्व के इस अर्थ को अनुपपन्न बनाए रखने

के लिए ही हमारे संस्कृत नाट्याचार्यों ने भिन्न भिन्न स्थिति  
 के पात्रों में भिन्न भिन्न भाषा तथा प्रकार में बातचीत करने की परिपाटी  
 चलाई थी। उपन्यास में कथोरकपन की यही संपादा होनी चाहिए, जिसमें  
 पाठक मुनते ही कह दें कि यह बातचीत अनुकूल कवि के पात्रों का हो सक्ता  
 है, दूसरी का नहीं।

उपन्यास के पात्र किसी देश और काल विशेष भी परिधि में रह कर  
 हो उसके कथावस्तु को संपन्न करते हैं। देश और

देशकाल काल की परिभाषा में उपन्यासवर्णित उस देश के आचार-  
 विचार, रीतिरिवाज, रहनसहन और परिस्थिति आदि स

घा जाते हैं। देशकाल को हम दो भागों में बाँट सकते हैं एक सामाजिक  
 और दूसरा ऐतिहासिक या सांसारिक।

समाज की समस्त भेदियों के नानामुल जीवन को कथारूप देना  
 विरली ही प्रतिभाओं का काम होता है। सामान्य

कलाकार उसके किसी पक्षविशेष को लेकर उसका  
 चित्रण किया करते हैं। इसके अनुसार साधारणतया

काल में

कतिपय उपन्यासों में महत्त्व को कटु बनाने वाली कलाहप्रिय श्रियो का चित्रण होता है, किन्हीं में भावप्रवण युवकों का उत्थान और पतन दिखाया जाता है, किन्हीं में धनिक वर्ग के विलास का उल्लास दिखाकर निर्धनों का अकिंचनता को कटोर बनाकर दिखाया जाता है, और किन्हीं में देश का औद्योगिक, आर्थिक तथा कलासंवर्धन दशा का निरूपण किया जाता है। इसी प्रकार कुछ उपन्यास देश के किसी विशिष्ट भाग अथवा काल के किसी विशिष्ट अंश को कथावस्तु बना कर खड़े किए जाते हैं। इसके विपरीत बाल्मिक और भोला ने अपने अपने उपन्यासों की शृंखला में समस्त प्राचीन सभ्यता तथा संस्कृति का चित्र खींचने का प्रयत्न किया था और इसी प्रकार इंग्लैंड में फील्डिंग अपने 'टोम जोस' नामक उपन्यास में अपने युग के समस्त इंग्लैंड का कथारूप प्रस्तुत करने में सचेष्ट हुए थे। किंतु हम कहते ही कह चुके हैं कि इस प्रकार की विश्वमेदिनी प्रतिभाएँ कम होती हैं। उपन्यासकार—चाहे वह किसी भी अवस्था का चित्र खींचे—उसके लिए आवश्यक है कि वह अपने चरित्रचित्रण में देश, काल, परिस्थिति आदि को, जैसी वे थीं, उसी रूप में निदर्शित करे।

कुछ उपन्यासों में किसी देश के इतिहास का कोई युगविशेष लेकर

उसका कथा के रूप में चित्रण किया जाता है। इस श्रेणी

ऐतिहासिक के उपन्यासकार को इतिहास के उस युग में होने वाले

उपन्यासों में देश—उस देश की परिस्थिति पर और भी अधिक ध्यान देना

काव्य-पतिज्ञान उचित है। ऐतिहासिक उपन्यासकार का कर्तव्य है कि

आवश्यक है वह ऐतिहासिक घटनाओं के नीरस लेखों पर अपना

विषयिनी कल्पनाशक्ति की कुँची फेर कर उसमें सरसता

संयोज करे और इतिहास के बहुविध स्रोतों से चुनी हुई नानाविध घटनाओं

को कला से उद्भूत होने वाली एकता और परिपूर्णता में समन्वित क



उनका ऐसा सजीव चित्र खड़ा करे, जो ऐतिहासिक होने पर भी कात्पनिक कथा का आनन्द देने वाला हो। इतिहास के किसी एक युग को फिर से सजीव और सरस बना कर पाठकों के संमुख प्रस्तुत करने में ही ऐतिहासिक उपन्यासकार की इतिफर्तव्यता है। इस में संशय नहीं कि उसके द्वारा किए गए, उस युगविशेष में पटित होने वाली घटनाओं आदि के वर्णन में सत्यता होनी चाहिए; किन्तु इस बात की अपेक्षा भी अधिक आवश्यक बात यह है कि उसकी रचना में उस युग-विशेष में प्रचलित रीतिरिवाज, आचार-विचार, लोगों का रहन-सहन—जिन्हें हम किसी युग की आत्मा, अथवा मापदण्ड कहते हैं—आदि का सच्चा सधा प्रतिफलन होना चाहिए। ऐतिहासिक सत्य का कलना के साथ संमिश्रण करने में कितनी कठिनाई होती है, यह बात देखनी होती देखाऊ या डाउनफाल के रचयिता मध्ये भोला के शब्दों को पढ़िये। वे अपनी रचना के उपोद्घात में लिखते हैं :—

सा देवाऊ जिलने में मुझे जितना धम करना पड़ा उतना अन्य किसी भी रचना के प्रस्तुत करने में नहीं। जब मैंने इसकी रूपरेखा अपने मन में खींची थी, तब मुझे इस की परिधि का विचार तक न था। मुझे अपने विषय पर जितनी गहरी सभी रचनाओं, और विशेषतः सेदान के युद्ध पर (और वही इस पुस्तक का विषय है) लिखे गये खेलों आदि की ध्यानपूर्वक पढ़ना पड़ा। सेदान के युद्ध के विषय में जो कुछ भी कहा अथवा लिखा गया है, मैंने उस सभी को हस्तगत करने का पान किया है। मैंने उस आवागे से संबंध आर्मी और के विषय में भी गवेषणा की है, जो इस उपन्यास का एक प्रकार से प्रमुख सेदान के युद्ध से सम्बंध रखने वाली सभी बातों को मैंने जहाँ वे मिल सकती थी, एकत्र किया है। मेरे पास इस प्रकार की सभी एकत्र हो गई है, और मुझे अब सब बातों पर, जो इस युद्ध

पर किसी प्रकार का प्रकाश बाल सकती हैं, बहुत ही ध्यान देना पड़ा है। मैंने इस युद्ध का मंच समाज की विभिन्न भेदियों पर क्या प्रभाव पड़ा है, इस बात पर भी ध्यान दिया है। मैंने संघेव में देखा है सेवान युद्ध और मंच धनिक समाज, सेवान युद्ध तथा मंच किसान, और सेवान युद्ध तथा मंच श्रमीयों। युद्ध से पूर्व मंच की मानसिक दशा क्या थी, मंच ने किस प्रकार स्वातन्त्र्योन्मोहों को तिव्रजिदी दी थी, विकास में हुआ हुआ मंच, विनाश की और बलात् घड़ेला जाता हुआ मंच। उस समय के सत्राट् और उन्हें चहुँपौर से घेरने वाले सत्राट्कार.....मंच के कृपक.....उस समय के युद्धचर सभी का मुझे अध्ययन करना पड़ा है। संघेव में उस युग पर प्रकाश डालने वाली सभी बातों पर मुझे ध्यान देना पड़ा है।

यह सब कुछ कर लेने के उपरान्त मुझे वे सभी स्थान अपनी आँखों देखने पड़े, जहाँ मेरे द्वारा वर्णित घटनाएँ घटित हुई थीं। इसके लिए मैं अपनी रचना की शृङ्खला अपनी जेब में ले हाइम के लिए घर से निकला, वहाँ से सेवान तक के सभी स्थानों को मैंने ध्यान से देखा और उस मार्ग को जहाँ से कि बड़ भमागा सप्तम सेनागुप्तम गया था, तिव्रजिदी अपनी आँखों देखा। मैं अपनी उस यात्रा में, मार्ग में जाने वाले सभी कृपक औरदियों और स्थानों में ठहरा और मैंने वहाँ के लोगों से पूछ पूछ कर उस घटना के विषय में अध्यात्मिक नोट लिए। तब मैं सेवान पहुँचा, और वहाँ के स्थानों से सभी भौति परिचित हो कर मैंने वहाँ के धनिक वर्ग को अपनी कथा में समाविष्ट किया....." इत्यादि।

भोला द्वारा लिखे गये उक्त उद्धरण से यह स्पष्ट हो जायगा कि एक ऐतिहासिक उपन्यास में देश और काल से क्या अभिप्रेत है और उनको सचाई और मनोरमता के साथ प्रस्तुत करने में एक कलाकार को कितनी दक्षता अपेक्षित है। जो कलाकार इतिहास के समीचीन आलोचन के बिना

५५ उग पर अपनी रचना जारी करने हैं, उनको रचनाओं में कला  
 आदि होना चाहिए है और ने गह प्रकार में मद भावित है  
 गहदयो का अग्रलेखना है। रसाद का आश्चर्यो नामक उन्माद  
 आरंभ में अग तक इस प्रकार के दोनों से भरा पड़ा है, और  
 मध्ययुग का चित्र गुनरी विराट प्रसार का उतरा है—इस बात का ज  
 निदर्शन है। हमारे भारतीय साहित्यकारों ने तो मनुष्य और उसके क्रियाक  
 का, महाकाला की एक दुष्प्रतीतिबद्ध कड़ी मान कर उसको कमी लेख  
 किया ही नहीं है, जिसका परिणाम आगे चलकर यह हुआ कि संस्कृत  
 राजतरंगिणी जैसा ऐतिहासिक रचना भा कालान्तरापात आदि दोनों  
 दय गई है और आज उसके इतिहास और कल्पनायुग को दृष्टिपूर्व  
 करना 'सत्त्वानुसंधान' की एक बड़ी समस्या बन गई है।

भौतिक वा प्राकृतिक सविधान कहानी को अधिक मार्मिक बनाने,  
 पात्रों को अधिक विशदता देने एवं जगत् और जंवन  
 संविधान को दो की विपुलता का परिचय कराने के लिए किया जाता  
 विचारों है। इस विधान का रमणीय उपयोग तब होता है,

जे साय प्रकृति का प्राचीन अथवा सामान्य दिखाता है। कमी कमी तो  
 कलाकार मनुष्य के ऊपर विपत्ति को वज्रपात होने पर प्रकृति का सुरम्ह  
 विलास दिखाकर मनुष्य के सुखदुःख की ओर से उसकी व्यंग्यात्मक  
 उदासीनता का परिचय देता और इस प्रकार पीड़ित पुरुष  
 की पीड़ा को और भी अकनुद बना देता है और कमी वह  
 सके विपरीत, उसकी पीड़ा में प्रकृति को भी पीड़ित दिखा  
 सको सात्वना देता है। मृतपति के शव पर करुण श्रंदन करती हुई  
 लविषवा के दरवाजे पर मुहागिनो को राहगहने

पदार्पण व्यंग्य नहीं तो और क्या है। इस प्रकार की चुटकियों और चुनौतियों द्वारा कलाकार पंडित पात्र के प्रतीप में अशेष संसार को खरा करके उसके रुदन को मर्मतकारी बना देता है और उसके रुदन में उच्चता के साथ साथ स्थायिता भी भर देता है। जहाँ चतुर कलाकार इस विधि के द्वारा अपने पीड़ित पात्रों को अपने विरोध में ठोके अशेष संसार के साथ युद्ध करने को प्रस्तुत करता है, वहाँ दूसरी ओर वह प्रकृति में समवेदना को भाव प्रकट कर पात्रों और प्रकृति के मध्य स्थायित्व हुई नैसर्गिक एकता को भी उद्घोषित कर सकता है। संसार के कलाकार अपनी अपनी दृष्टि अपना सौम्य प्रकृति के अनुसार उचित रीति से दोनों ही विधियों का प्रयोग करते आए हैं।

हमने बताया था कि कल्पना के चित्रपट पर लिखी हुई मानव-कथा का नाम ही उपन्यास है। इससे यह स्पष्ट है जीवन की व्याख्या: कि जिस प्रकार साहित्य के कविता तथा नाटक आदि कलाकार के मन अंगों का सम्बन्ध मानवजीवन की व्याख्या से है, इसी में काम करने प्रकार उपन्यास का सम्बन्ध भी मानवजीवन के व्याख्यान वाली दो से है। किन्तु जहाँ कविता परिवर्तनों की धारावाहिक प्रवृत्तियों: कतारूप समष्टि में बसने वाले जीवन को उसके प्रतिभा व्यष्टिरूप किसी एक परिवर्तन में किसी गतिशील सौंदर्यतत्त्व में केंद्रित करके उसका लाक्षणिक और आयुस्तिमय पथ में निदर्शन करती है, वहाँ उपन्यास उस जीवन की समष्टि को, उसकी शिथिलित व्यष्टियों के रूप में प्रसारित करके भाग के शिथिल रूप गद्य में संमदर्शित करता है। हमें प्रत्येक कलाकार के मन में दो प्रवृत्तियाँ काम करती दीख पड़ती हैं। पहली प्रवृत्ति अथवा पहला स्तर यह है, जिसके द्वारा वह चेतना की

विकसित शक्तिमत्ता में उपलब्ध हुए बाध सागन में बच कर अपने  
अविकसित अंतर्गत के भीतर बैठकर वहाँ उठने वाले स्वप्नों की मूर्ति  
में भी अपना ही कृत उगड़ापुनः, कुछ पुष्पता या जगत् बनाया  
है। दूसरी प्रवृत्ति के वशांभूत हो वह बलवान् प्रभावशाली प्रवृत्तियाँ र  
करता है, आनारगम्भीरी सौंदर्य का उद्भावन करता है, कलाक  
मुलनम्भ रूप की ओर, और उसके साथ गंधर्व रमने वाले विन्यास  
शिल्पनिर्माण की ओर अग्रसर होता है। विकसित जीवन में एक अवस्था  
ऐसा भी आता है, जब ये दोनों प्रवृत्तियाँ, एकीभूत हो, एक ध्येय का  
धारण करती हैं, जिगद्दी और एक कलाकार अनायास सिचता ब  
जाता है। जब ये दोनों प्रवृत्तियाँ साम्यावस्था में स्थिति हो करने पु  
योग से गतिमान होती हैं, तब कला अपने रुचिरतम रूप में निरंतर क  
हमारे सामने आती है। पहली प्रवृत्ति का वश में करने के लिए जितना  
ही अधिक दूसरी प्रवृत्ति को गतिमान होना पड़ेगा उतना ही अधिक किसी  
रचना में सौंदर्य का निस्तरा रूप मिलेगा। यदि किसी कलाकार में पहली  
प्रवृत्ति जन्म से ही निश्चेष्ट है तो समझो उसकी रचना नितांत ठो,  
नोरस और निर्जीव रह जायगी।

दोनों प्रवृत्तियों के इस विप्लव को ही हम प्रतिभा के नाम से  
पुकारते हैं, और यह प्रतिभा जहाँ कविता के क्षेत्र में अत्यन्त ही सूक्ष्म,  
किंतु सांद्र रूप धारण करके अवतीर्ण होता है; यहाँ उपन्यासपरिधि  
में अपना पतला, किंतु विस्तीर्णरूप धारण करके गतिमत्ता होती है।  
कविता और उपन्यास के आंतरिक तत्त्वों के इस भेद से उनके बागा-  
त्मक रूप में भी मौलिक भेद आ जाता है, जिसका परिणाम यह है कि  
जहाँ कविता का पथ सर्जीव तथा प्रतिरूपमय शब्दों की लड़ी बनकर  
खड़ा होता है, यहाँ उपन्यास का पथ लंबे लंबे शब्दों की लड़ी बनकर

लक्षणा; और ध्वंजना का अधिक सहारा न लेता हुआ; सीधे प्रकार से व्यक्त करता है।

कविता और उपन्यास के इस मौलिक भेद को छोड़ कर जीवन का व्याख्यान दोनों का समान है, और उसके विषय में हम पहले ही पर्याप्त मात्रा में लिख चुके हैं।

उपन्यास का उद्देश्य, उपन्यास में सत्यता, उपन्यास में वास्तविकता और उपन्यास में नीति आदि, सभी उसके द्वारा किये गए जीवन के व्याख्यान अनायास आ जाते हैं, और उन सब का विवेचन हम कविता के प्रकरण में जगह जगह कर आए हैं। कहना न होगा कि जिस प्रकार कविता तथा नाटक जीवन के लिये अभिप्रेत हैं; जीवन उनके लिये नहीं, रसी प्रकार उपन्यास भी जीवन का पृष्ठपोषक है, उससे स्वतन्त्र नहीं; और जिस प्रकार जीवन को अप्रयत्नामी बनाने वाली कविता और नाटक संसार में सदा के लिये आदरणीय नहीं सिद्ध होते, अपनी घातक प्रवृत्ति में वे स्वयं निहित हो जाते हैं, उसी प्रकार समाज में प्रमाद तथा उच्छ्वसलता का संहार करने वाले उपन्यास अपनी घातक गतिमत्ता में स्वयं चूर-चूर हो जाते हैं। इस विषय में बाबू रवामसुन्दरदास का निम्नलिखित उद्धरण ध्यान देने योग्य है :—

यदि हम साहित्य के इतिहास पर दृष्टि डालें तो हमें ज्ञात होगा कि जिस साहित्य अथवा कला से समाज की मानसिक उन्नति अथवा नैतिक कल्याण नहीं होता, उसका अंत मानवजाति आत्मरक्षा के विचार से स्वयं ही कर देती है। जो भाषा या विचार मानवजाति की उन्नति के सिद्धांतों के विरोधी अथवा विपरीत होते हैं, उनको वह अधिक समय तक प्रचलित नहीं रहने देती और शीघ्र ही नष्ट कर देती है। यतः किसी भी कला के महत्त्व के लिए यह आवश्यक है कि उसमें नैतिक

वि के भाव भी विद्यमान हों। यों तो

## साहित्यमीमांसा

कलामात्र का उद्देश्य ध्यानन्द का उद्देश्य करना है, पर प्रत्येक कला कुछ न कुछ भाव, कुछ न कुछ विचार उद्गम्य होते हैं। इसलिए महत्त्व इसी में है कि उसमें हमारे भावों और विचारों में कुछ उनका कुछ परिमाण हो। मानवजाति की वास्तविक उन्नति उसमें उन्नति में ही मानी जाती है; और इसी लिए मानवजाति सारा उपयोग उन्नति के लिए ही करती है, और यही कारण है कि जो कलावृत्त प्राप्त करना चाहते हैं, वे न तो नीति के विरुद्ध चला सकते हैं और न उल्लेख ही कर सकते हैं।

प्रसिद्ध विद्वान् जे. ए. साइमन्ट्स काष्ठ्य जीवन की व्याख्या है उक्ति का समर्थन करते हुए लिखते हैं; (और यह बात उपन्यास पर वैसी ही लागू होती है जैसी कविता पर) :—

आज तक यदि साहित्य के इतिहास द्वारा कोई बात निश्चिन्त रूप से सिद्ध हुई है तो यह है कि मानवजाति की आत्माएँ प्रवृत्ति हम कला का कभी स्वागत नहीं करती, त्रिविके द्वारा उनकी मानसिक अपवा बैलिङ्ग उन्नति न होती हो। उन भावों के साथ, जो उनकी उन्नति के निषेध के विरोधी हैं, यह अधिक काष्ठ तक नहीं चला सकती। कला को स्थायी मनुष्य प्रदान करने के लिए नीति का प्रयोग आवश्यक है। इसका यह धर्म नहीं है कि कलाकार को ज्ञानवृद्ध कर उपदेशक बन जाना चाहिए, अपवा इसे बारम्बार अपवा रचना में नीति का समावेश करना चाहिए। कला और नीति के उद्देश्य निम्न निम्न हैं। एक का कार्य है विरक्षेय करना और निषा देना, दूसरी का काम है संरक्षण करके मूर्तिमान बनाना और धार्मिक बनाना। हिंसा सभी कलाएँ विचारों और भावों को स्वरूपप्रतिष्ठा करती हैं। कला: सब से महान् कला यह होगी, जो धाने संरक्षण में विचारों और नीति महानम उन्नत का भी सम्पन्न

समझने की जिज्ञासी ही अधिक समझ कलाकार में होगी, जीवन की मुख्य-वस्थित दृष्टिमान जिज्ञासी ही पूर्णता के साथ बढ़ उपस्थित कर सकेगा, उसमा ही यह मदद्ग होगा । मानवजाति का बर्बरता से संस्कृति की ओर बढ़ने का सारा उद्योग उनका अपने नैतिक गौरव को बनाए रखने और उसे विपुल बनाने का उद्योग है । नैतिक गुणों की रक्षा और उनके भरण पोषण द्वारा ही हम उन्नति करते हैं ।

रमने बताया था कि जिस प्रकार कविता में जीवन का व्याख्यान होता है, उसी प्रकार, उससे कुछ भिन्न रूप में उपन्यास भा जीवन का सप्रदर्शन करता है । हमारा जीवन, काल की गति के साथ साथ, हमारे अनुमानों में ही सदा बदलता रहता है । व्यक्तियों के जीवन में घटने वाला यह परिवर्तन उनके समष्टिरूप समाज तथा राष्ट्र पर भी प्रतिफलित हुआ करता है । समाज तथा राष्ट्र में आने वाले इस परिवर्तन का उसके सामाजिक प्रकाशन रूप साहित्य में प्रतिबिम्बित होना स्वाभाविक है । और जिस प्रकार भारत तथा इंग्लैंड की कविता में उन दोनों देशों का क्रमिक विकास प्रतिफलित है, इसी प्रकार इनके उपन्यासों में भी हमें एक प्रकार का क्रम प्रवाहित होता देख पड़ता है ।

किंतु स्मरण रहे; भारत में उपन्यास अपने वर्तमान रूप में पश्चिम से आया है । हमारा अपना उपन्यास तो फार्दवरी के साथ समाप्त हो गया था । इसलिए जहाँ इंग्लैंड के उपन्यास में वहाँ की प्रतीमा का अनुक्रमिक विकास अभिविन्द्य रूप से दृष्टिगत होता है, वहाँ भारत की उपन्यासपरंपरा में बहुत बड़े विच्छेद देख पड़ते हैं । फलतः हम इंग्लैंड की उपन्यासपरंपरा के विषय में कुछ कह कर बाद में हिंदी की उपन्यासपरंपरा पर कुछ प्रकाश डालेंगे ।

विष्णुशक्त, मोर आर्षर आदि रचनाओं में एकांतित आश्चर्य-कथ



का रूप धारण कर हमें लिनो की मूर्त नामक रचना में इंग्लिश उपन्यासों के संघर्ष रीतियों के व्याख्यान साथ प्रकट हुआ दीर्घ पड़ता है। मूर्त में का निहायबोहन करने वाले अनेक संस्धानों से बचते हुए डेढ़ अपना प्रसिद्ध रॉबिन्सन क्रूसो नाम का उपन्यास लिखा, जिस में मानवजीव का व्याख्यान तो या किन्तु उस व्याख्यान को सार्थक बनाने वाली भावों का विश्लेषण नहीं था। रिचार्डसन ने अपनी रचनाओं में, वहाँ अपने समय के वस्तुजात को परखा, वहाँ उसने मनुष्यों के व्यवहार और उनकी प्रवृत्तियों की भी समालोचना की। रिचार्डसन को प्राप्त हुई सफलता से शायद होता है कि उनके समय में समाज का करा आश्चर्यमय कयाओं से हट कर शनैः शनैः प्रतिदिन के जीवन में दोपने वाली प्रवृत्तियों की विश्लेषण की और मुरु रहा था। रिचार्डसन के द्वारा गतिमान हुई प्रवृत्ति को फ्रीलिंग ने संपूर्णता प्रदान की और उसने अपने सामाजिक चित्र में हास्यरस का प्रवेश कर उनमें नवीनता भी उपस्थित की। यह काम, जो सब से पहले फ्रीलिंग ने निष्पन्न किया, चरित्रचित्रण था। फ्रीलिंग से पहले उपन्यासकारों के पात्रों को हम उनके विषय में पढ़ कर ही, उनके किसी ही अर्थ में जान पाते थे; फ्रीलिंग के पात्रों को हम अपने बैसा में आगे बढ़ाते हुए, उपन्यास की घटनाओं को एक सूत्र में बाँधने वाले धान पात्रों को निलवार कर दिखाने पर बल दिया और उसके द्वारा प्रवा ए चरित्रचित्रण को और भी अधिक अग्रसर किया। आरिश साहित्यिकों को चार चाँद लगाए हैं। स्टेन और गोल्डस्मिथ ने उपन्यासक्षेत्र में रही किया। गोल्डस्मिथ का विकर आफ बैकफ्रील्ड उपन्यास साहित्य में

अपना विशेष स्थान रखता है।

अठारहवीं सदी के अन्तिम दिनों में जनता वास्तववाद से पराङ्मुख हो सौष्टववाद की ओर बढ़ी। कविता के क्षेत्र में इस प्रवृत्ति ने ऐंद्रिय कविता को जन्म दिया और उपन्यास की परिधि में यह सुदूरस्थित आश्चर्यमय घटनाओं को अपना कर बढ़ी ही सज्जधन के साथ अबतीर्ण हुई। इसके वर्णवद हो वेल्पोष ने अपने घटनाजाल को दैनिक जीवन के चित्रपट से उठाकर दूर में लटके हुए मध्य युग के चित्रपट पर अंकित किया। सौष्टववाद को यह प्रवृत्ति सुदूर अतीत में पथित हुए, किंतु फिर भी सत्यरूप इतिहास में प्रचरित हो, स्कॉट के उपन्यासों में बहुत ही मनोरम तथा उपयोगिनी बन कर सुशोभित हुई।

जहाँ उपन्यास की एक धारा दैनिक जीवन से उपरत हो सौष्टववाद में आनन्द-खेले के लिए सुदूर अतीत की ओर पीछे फिरी, वहाँ साथ ही उसकी अखंड धारा समकालिक जीवन के अस्तीर्ण क्षेत्र में बराबर प्रवाहित होती रही। जेन आस्टेन ने उसकी अखंड धारा का अर्चन करते हुए अपनी रचनाओं में सौष्टववाद का सक्रिय प्रतिरोध किया और यथार्थवाद के अनुसार जीवन के किसी पटलविरोध के चित्रण का सूत्रात किया। उसीसवीं सदी में उपन्यास को सर्वप्रिय बनाने का भ्रम डिक्से को है, जिसने अतीत कलाकारों के पदचिह्नों पर चलते हुए अपनी व्यापिनी प्रतिमा से तात्कालिक समाज के व्याख्यान को अत्यंत ही व्यापक तथा रुचिर रूप प्रदान किया। रिचार्डसन तथा फोल्डिंग के द्वारा प्रवर्तित और डिक्से के द्वारा समर्थित हुए यथार्थवाद का पूर्ण परिपाक बेकरे की रचनाओं में हुआ, जिसने उपन्यासकला को दूर रही सभी वस्तुओं से हटा मुख्य रूप से "मनुष्य" की सेवा में संयोजित किया। बेकरे के दृष्टिकोण में दीख पड़ने वाली निराशा ने उसके चित्र में एक अनूठी कथना का संचार कर दिया है।



मध्य में खड़ा कर चतुर्थात् उन शक्तियों के साथ वही निष्ठुर संग्राम कराया है, जिसके दर्शन हमें महाकाव्यों और नाटकों में जगह जगह होते हैं। उनके मत में प्रकृति केवल साक्षिरूप वस्तु नहीं है, जिसके सम्मुख पुरुष और स्त्री अपना अपना पाट खेलते हैं। यह एक परिस्थिति है, जो अविशेष कठोर तथा निष्ठुर है और उनके भाग्य का, जैसे चाहे निर्माण करती है। हाथों की दृष्टि में प्रकृति एक दयामय आदर्श नहीं, अपितु वह आकाश और सौंदर्य को खा जाने वाली एक अटल अन्धशक्ति है। अपने भाग्य को न पहचानता हुआ व्यक्ति अपनी शक्ति के अनुसार भद्र से भद्र जीवन व्यतीत करता है, किन्तु परिणाम सब का, भले और बुरे दोनों का, एक वही विनाश का गहन गड्ढा है।

देखने में तो हिन्दी के उपन्यास आधुनिक युग की दाय हैं; किन्तु ध्यानपूर्वक देखने पर इनकी परंपरा प्रेममार्गी एक ही हिन्दी-उपन्यास का कवियों की रचनाओं से ही प्रवृत्त हुई दीख पड़ेगी। विहावलोक्य कथाओं की जो रूपरेखा हमें कथियों की आध्यात्मिक रचनाओं में उपलब्ध होती है, वही आगे चलकर, कुछ विभिन्न रूप में, आदि काल के उपन्यासों में लक्षित होता है; “एक नायक, एक नायिका, नायिका के प्रति नायक का अटल प्रेम, प्रेम की बाधा, प्रेम-पाप की प्राप्ति का प्रयत्न, बाधाओं का परिहार और मिलन” संक्षेप में यही पुराना आदि काल के अनेक उपन्यासों में अपनाया गया। सैयद इशा अल्लाखाँ की ‘तानी फेनकी की कशाना’ में वही पुरानी प्रेम की लगन, हृदय की तफ़्फ़र, और विरा को पाने के करिबमें हैं और पदमावत की भाँति यहाँ भी महादेव, महेंद्र आदि की विद्विषा प्रदर्शित की गई है। प्रेम की परिचित परिधि के बाहर जीवन के अन्य पक्षों पर पहले पहल लाला भोजिवासदास की दृष्टि गई और उन्होंने अपनी मुख्य रचना परीक्षागुरु अंग्रेज़ी उपन्यासों का अध्ययन कर उनके आधार पर लिखी। ठाँवर

जगमोहनसिंह द्वारा रचे गये, प्राकृतिक सौंदर्य में प्रस्तुति हुए 'श्यामास्वप्न' के पश्चात् पंडित अंबिकादत्त व्यास के आश्चर्य वृत्ति और बालकृष्ण - मह के 'सौ सुजान एक अजान' के बाद हम हिन्दी के उस युग में आते हैं, जब हमें बंकिम, रमेश, हाराणचन्द्र रक्षित, शरत्, चाव्चन्द्र, और रवींद्र आदि प्रसिद्ध बंगीय उपन्यासकारों की सभी उपादेय रचनाओं के अनुवाद अपने यहाँ मिलते हैं। इनके द्वारा हिन्दी के मौलिक उपन्यासकारों का आदर्श ऊँचा उठा। इन अनुवादों में ईश्वरोपमा तथा रूपनारायण पांडेय विशेषतया स्मरणीय हैं। इसी बीच में बाबू देवकीनन्दन खत्री ने ऐयारी तथा तिलस्म के ऊपर अपनी 'चंद्रकांता संतति' को सजा करके घटनावैचित्र्य का प्रचुर चित्रण किया; किन्तु इसके द्वारा रससंचार, भावविभूति, या चरित्रचित्रण में सहायता न मिल सकी। "चुनार की पहाड़ियों में खत्री महाशय को जो तहखानों की अनन्त परंपरा प्राप्त हुई और उनकी कलना ने जिनके साथ अनेकानेक वीरकायर नायक-नायिकाओं तथा उनके सहचरसहचरियों की सृष्टि की तथा तिलस्म के सभी पन ईजाद किए, उससे हिन्दी उपन्यासों का घटनामंडार तो बड़ा ही, साथ ही प्रतीक, आशंका आदि भावों को उत्पन्न करके कथानक के विस्तार में पाठकों का मन लगाए रहने का कौतूहल भी अधिक आया। प्रेम की रुढ़ कथा और शात या अनुमित घटनाचक्र के स्थान पर कौतूहलबध्क अनेक कथाओं की यह संतति अवश्य ही हिन्दी उपन्यासकाल के विकास में युगप्रवर्तक मानी जायगी।"

घटनाप्रधान उपन्यासों की ओर बढ़ती हुई जनता की प्रवृत्ति को देख बाबू गोपालराम महमरी ने हिन्दी में जायगी उपन्यासों का सृजन किया, जो अपने मानवीय क्रियाकलाप के कारण ऐयारी उपन्यासों की अपेक्षा हमारे निकटतर लक्षित हुए। परन्तु प्रेम की सरिता फिर भी अस्तरित बहती

रही, जिससे अनुप्राणित हो श्रीयुक्त किशोरीलाल गोस्वामी ने ऐयारों, सामाजिक तथा ऐतिहासिक, सभी प्रकार के उपन्यास लिखकर भी उन सब के मूल में कोई न कोई खो हो रही, चाँहे बड़ चपला, मस्तानी, प्रेममयी, बनविहंगिनी, लावण्यमयी और प्रणयिनी हो अथवा कोई कुलटा । इसके अन्तर हमारे संमुख पड़ित अयोध्यासिंह उपाध्याय का ठेठ हिंदी का ठाठ, लज्जाराम मेहता के धूर्त रतिकलाल, आदर्श दंपती, आदर्श हिन्दू और बाबू मजनन्दन सहाय के सौंदर्योपासक, राधाकांत और राजेंद्रमालती । आदि उपन्यास आते हैं, जिनमें उपन्यासकला सामाजिक सेवा में अवसर होने पर भी उपदेश जैसे किसी न किसी प्रकार के भार में दबी ही रही ।

अब तक हिन्दी के अपने उपन्यास घटनाप्रधान होने के कारण केवल मनोरंजन के साधन थे । इन में से कुछ ने जगजीवन के निकट पहुँच सामाजिक विश्लेषणा की ओर पग बढ़ाया । किंतु वे मानव-चरित्र का मर्मस्पर्शी चित्रण न कर सकने के कारण अपने वर्णन में रसवत्ता न ला सके । इनका जीवन संकुचित था; फलतः इनके द्वारा उपन्यासरूप में किया गया उसका निदर्शन भी एकदेशीय तथा विरल था । मुन्शी प्रेमचन्द ने उसके इस अभाव को दूर करते हुए कृषिप्रधान भारत के सभी भूमों को अपनी रचनाओं में सुललित किया और इस प्रकार उपन्यासधारा को घटनाज्ञात के संकुचित क्षेत्र से निकाल कर नानागुण समाज के व्यापक क्षेत्र में प्रवाहित किया । उन्होंने आर्त समाज के चिरंतन संघर्षों से लिख ही, समय की आवश्यकताओं को ध्यान में रखते हुए, समाज तथा राष्ट्रोद्योग के पावन प्येय से प्रेरित हो, भारतीय कुटुम्ब की संकुचित परिधि से लेकर समाज तथा राष्ट्र के विशाल से विशाल पटल पर विचार किया है; और उनमें भी उनकी मार्मिक सदानुभूति तथा समवेदना भाव के उन कोनों में विशेष रूप से पहुँची है, जहाँ

बिबश घेरयाएँ, बिभवाएँ, तिरस्कृत मिलमंगे, प्र-  
परिममी सब, एक के ऊपर एक पड़े हुए आहों  
के दुःख को देख मुसीबतमरे दिन ढेर रहे हैं।

प्रेमचन्द के नेतृत्व में जयशंकरप्रसाद, विश्व-  
शुन्दावनलाल वर्मा, जैवेन्द्रकुमार, चतुरसेन शास्त्री,  
बेचन शर्मा उम्र आदि ने उपन्यास-क्षेत्र में अन्ध-  
हमें आशा है कि हिंदी का यह विभाग भी उत्तरोत्त-  
करता चला जायगा।

### गद्यकाव्य—आख्यायिका

आधुनिक साहित्य पर ध्यान देने से शत होगा कि  
प्रकाशित होने वाले गीतिकाव्य, निबंध अथवा नाटक,  
और अनुभूति की सद्गता की दृष्टि से कितने भी परिष्क-  
रहे हों, साहित्य की प्रधान धारा आज भी उपन्यास ही  
ही प्रवाहित हो रही है।

यदि हम आधुनिक उपन्यासों की प्राचीन उपन्य-  
सों से तुलना करें तो हमें एक दम यह बात  
प्राचीन उपन्यासों की अपेक्षा आधु-  
निक उपन्यासों में विस्तार  
में अधिक था  
सों में शब्द तथा अर्थ दोनों ही प्रकार का बड़ी मितव्ययिता से उपयोग किया  
का बड़ी मितव्ययिता से उपयोग किया  
हममें संशय नहीं कि हिंदी

की परिधि में शक्ति

मनोरम प्रतीत होता है वहाँ अनुचित रूप से फैल कर वह अव्यवस्था तथा अरसिकता का स्रोतक भी बन जाता है। हमारे प्राचीन कलाकारों में विस्तार की यह प्रवृत्ति आवश्यकता से अधिक विवृत हुई थी, और जहाँ हम महारखेता जैसे परम पावन पात्रों के लिए बाणभट्ट को सतयः नमस्कार करते हैं वहाँ साथ ही उनके अनेक पृष्ठों को घेरनेवाले राज-द्वार के वर्णन को पढ़ उनसे कुछ खोभ भी जाते हैं।

और यद्यपि आधुनिक उपन्यास के परिमिताकार होने में मितव्य-यिता की उक्त प्रवृत्ति का पर्याप्त हाथ है, तथापि वह आधुनिक उपन्यास उपकरण, जो इसे अपना वर्तमान रूप देने में सब से की परिमिति अधिक सहायक हुआ है, कलाकार की अपनी कथा के उपकरण को एकताम्वित बनाने की उत्तरोत्तर चलवृत्ति होने वाली अभिलाषा है; और सचमुच यदि एक उपन्यास

भिन्न भिन्न परिस्थितियों और दशाओं में पड़ कर उनके प्रति प्रकट होने वाली अपने पात्रों की प्रवृत्तियों को चित्रित करके अपने पात्रों का संप्रदर्शन कराता है तो उसकी सफलता और प्रभावशालिता उन परिस्थि-तियों और घटनाओं की संख्या के अनुसार न्यूनाधिक न होगी। इसमें संदेह नहीं कि पात्रों का चरित्रचित्रण परिस्थितियों की बहुलता तथा बहु-विधता में भी संभव है; किंतु नानामुल परिस्थितियों और घटनाओं की घाटियों में पड़कर यदि फीहिंङ्ग और डिकेंस जैसे निपुण कलाकार भी अपनी कथा को मुला सकते हैं तो सामान्य कलाकारों का तो कहना ही क्या। परिस्थितियों के दुर्भेद्य चक्रव्यूह में फँस कर पता नहीं कितने कला-कारों ने अपनी रचनाओं को निर्जीव बना डाला है।

आधुनिक उपन्यासकार ने घटनासमुद्र में अपनी उपन्यासकौशल को एक निर्धारित बिंदु की ओर एक निर्धारित रेखा



आधुनिक कलाकार पर तो ले जाना ही बेपरवाह समझा है। बिना हवा में कपा की यह आशय नहीं कि प्राचीन उपन्यासकारों की अपेक्षा एकता पर अधिक यह अपनी रचना को कम कठिन समझाओं के बल दिया 'आधार पर खड़ा करता है; नहीं; प्राचीन उपन्यासकारों की अपेक्षा यह न्यून निदर्शनों का उपयोग करता हुआ भी उन से कहीं अधिक प्रभावितों के साथ अपने पात्रों का परिचय करवाता है। जहाँ यह घटनाओं के विस्तार में अतीत कलाकारों से पीछे है, वहाँ घटनाओं के उचित निर्वाचन में वह उनसे आगे बढ़ गया है और एक बार हस्तगत की गई कठिन घटनाओं के माध्यम में ने ही अभिलेखित परिणाम ला उगड़ित करता है। आधुनिक कलाकार का उपन्यास का पहले ने कहीं अधिक संकुचित और इसीलिए उससे अधिक बलवती परिभाषा की परिधि में कान करना पड़ता है। इंग्लैंड में 'लिली' के दिन से लेकर और हमारे यहाँ 'आदर्श' से आरंभ करके अब तक कहानियों का दार्शनिक टीका, देशीय चित्रण, इतिहास तथा अन्य प्रकार का अनेक बातों से सुसज्जित करके दिखाया जाता रहा है। कथा के चहुँपार फैली हुई इस पास को नला कर आधुनिक कलाकार ने न केवल अपने ध्येय को ही पहले की अपेक्षा कहीं अधिक निर्धारित तथा परिशिष्ट बनाया है, साथ ही उसने उपन्यास में मूल होने वाली कथा की एकता को भी पहले से कहीं अधिक बलवती दिखाया है।

आधुनिक कलाकार का प्रमुख चिंतन श्रम है —  
काल की निर्दिष्ट परिधि में सीमित करना  
से वह अपनी कथा के विकास के लिए किसी  
को चुनता है। इसमें संदेह नहीं कि प्राची

रचनाओं में भी कही कही इस प्रकार का निबंधन होस पड़ता है, किंतु जहाँ उनकी रचनाओं में यह निबंधन विधिवशात् स्वयमेव आ गया है, वहाँ आधुनिक रचनाओं में इसे सिद्धांतरूप से स्वीकार किया जाता है।

विशेषज्ञता के इस युग में अनिवार्यरूप से अपनाई गई परिमिति तथा संकोच के कारण ही हमें आधुनिक उपन्यासों जहाँ प्राचीन में देश और काल के ये विस्तीर्ण, बाल की लाल की रचनाओं में देश-धीरे धीरे वर्णन नहीं मिलते, जिन से प्राचीन उपन्यास काज का व्यापक आयोपांत भरे रहते थे। किंतु जहाँ आधुनिक कलाकार वर्णन होता था मनुष्य के साथ प्रत्यक्ष संबंध न रखने वाली बात वहाँ आधुनिक प्रकृति के अनावश्यक वर्णन से पराङ्मुख हो चुके उपन्यास में मन्ने हैं, यहाँ उनमें मनोवैज्ञानिक दृष्टि ने पात्रों का विशाल का विस्तार विस्तरेण करने की परिपाटी सी चल पड़ी है, और हो रहा है। मनोविज्ञान का जो विशद विस्तरेण हमें कौनसा और डी. एच. लॉरेन्स की रचनाओं में पूर्ण के प्रकाश की भाँति जीवनप्रद अनुभव होता है, वही सामान्य कलाकारों की अर्धनिर्धारित रचनाओं में अंतरने का समता है। और जिस सीमा तक आधुनिक कलाकार मनोवैज्ञानिक विस्तरेण द्वारा अपनी कथा को विज्ञान के चरममूर्ध में डाल रहा है, उसी सीमा तक वह उपन्यास के उन आदिम स्थितियों का समकक्ष बनता जा रहा है, जो देश और काल की एक पन्थीकारी में पड़कर अपनी कथा को भुना दिया करते थे।

आधुनिक कलाकारों ने प्राचीन उपन्यासों में पाई जाने वाली आकर्षक वृद्धि को बाट भुट कर ही समीप नहीं किया; उन्होंने कर्मकाज प्रणालियों को देखभाल के स्थान को अपना कथा का आदिम में देखकर उपकरण ही बना दिया है। यही तो देश और काल

विधान घटनाओं दोनों ही प्राचीन उपन्यासों में भी पर्याप्त मात्रा में का सार बन विद्यमान रहते थे, किंतु जहाँ प्राचीन उपन्यासों में उनका उपयोग मुख्यतया अलंकारिणी परचाद्भूमि (background) के रूप में होता था, वहाँ आजकल के उपन्यासों में इन दोनों का स्वतंत्र निकाल कर उपन्यास के पात्रों को उसमें रंग दिया जाता है; आज देशकाल उपन्यासवर्णित घटनाओं की परचाद्भूमि न रह उसके पात्रों के व्यवहार अपना तार बन कर हमारे समक्ष आते हैं। हादों के उपन्यास इस बात के भ्रष्ट निदर्शन हैं।

उच्च कथन का सार यह है कि आधुनिक कलाकारों ने उपन्यास को चेतन संघटन का रूप देने का प्रयत्न किया है। जिस प्रकार उसके पात्र चेतन हैं और घटनाओं के रूप में अपने आप प्रस्फुटित होते चले जाते इसी प्रकार उनकी रचना भी चेतन है; वह अनायास ही अपने पक्षों की पूर्णता चली जाती है। संक्षेप में आज उपन्यास का ध्येय हो गया है क्या कहना और इसे परिमिति के साथ कहना; उपन्यास उरता है देश-काल का निदर्शनपत्र बनने से, यात्राविषयपट का फोटोग्राफ बनने से, और मनोविज्ञान का वियोग बनने से।

आधुनिक उपन्यासकार की, परिमिति में परिमित परिधि में

बंधकर कथा कहने की उक्त प्रवृत्ति उपन्यास की उपन्यास को इसी अपेक्षा कहीं अधिक व्यक्त रूप में हमारे समक्ष प्रवृत्ति में होती छोटी छोटी कहानी में आती है। बहुधा कला के इस कथानी का चारों ओर को लोग धांतिवश उपन्यास के विद्यालय निहित है अगत् को रचने वाले उपन्यासकार का उसके मजबूतनिर्माण से बचा हुआ कठचूरा समझने है, जिसे वह कहानी की छंदी गटरी में बाँध उपन्यास जिसने से बचे तब

में पाठकों के बाज़ार में ला पटकता है ।

निःसंदेह उपन्यास और छोटी कहानी में सब से बड़ा भेद उनके आकार का है । सामान्यतया उपन्यास अपने पात्रों को विस्तार उपन्यास और के साथ चित्रित करता है । समय की दृष्टि से तो उपन्यास कहानी में भेद में यह विस्तार होता ही है, किन्तु उन घटनाओं और परिस्थितियों का विवरण भी उसमें भरपूर मिलता है, जिनके बीच में से होकर उसके पात्रों को गुज़रना पड़ता है । उपन्यास अपने कथावस्तु और चरित्र-चित्रण को मूर्त तथा सारवान बनाता है । दूसरी ओर छोटी कहानी जीवनसमष्टि की एक प्रतिलिपि न हो कर उसके किसी पद-विशेष की प्रतिमूर्ति होती है; वह सारे जीवनभवन को न चमका उसके किसी कोने को हमारे सामने व्यक्त करती है । इसे पढ़ने के उपरान्त हमारे मन पर परिपूर्णता का प्रभाव अंकित होना अपेक्षित है; किसी एक परिस्थिति अथवा घटनाविशेष के विवरण में एकता का आना वांछनीय है । छोटी कहानी इस नाम से ही यह स्पष्ट हो जाता है कि उपन्यास को अपेक्षा जीवन के प्रति होने वाला इसका दृष्टिकोण भिन्नतर है; जीवन की समष्टि से उभरी हुई घटना अथवा परिस्थिति-विशेष में यह अपने आपको केन्द्रित करती है; दूसरे शब्दों में अणुवीक्षण यत्र के द्वारा यह जीवन के किसी एक बिंदु को निहारती है । किन्तु स्मरण रहे, इसके इस निहारण में उत्कटता तथा प्रभावशालिता संनिहित रहती है ।

कथा लिखते समय उपन्यास लिखने के प्रकार को सरल बना दिया जाता है । कथावस्तु में से उसके उन सहायक उपकरणों कहानी में वृत्त को निकाल दिया जाता है, जो दीवार पर पढ़ने वाली की एकता होती है प्रतिष्ठाया के समान है, जो शरीर को व्यञ्जित करने के साधन हैं, जो कथा में बनटा तथा गहनता उत्पन्न करते हैं । कहानी लिखते समय क्रिया को भी सरल बना कर परले ही से संकेतित

किए गए ध्येय की ओर अग्रसर किया जाता है। पात्रों की संख्या छूट कर निर्धारित कर दी जाती है और उन उपपात्रों को छोड़ दिया जाता है जिनका मुख्य प्रयोजन उपन्यास में पश्चाद्भूमि की शोभा बढ़ाना होता है। कहानी की यह सर्वांगीण परिमिति उसके भीतर न्याय्य होने वाली वृत्ति की एकता से और भी अधिक सजुचित बन जाती है। उपन्यास की प्रधान वृत्ति अथवा रस में—चाहे वह उपन्यास सुखांत हो अथवा दुःखान्त—दूर-रे प्रकार की वृत्तियों का प्रवेश करके उसकी रचिरता को दीप्त किया जाता है; किन्तु वृत्तियों की वही विविधता और समन्विति छोटी कहानी के प्रभाव को—जो सदा एक होता है—नष्ट कर देती है। और क्योंकि एक चतुर कथालेखक बहुधा कुछ घंटों की एक ही बैठक में कहानी को पूरा कर लेता है, इस बात से भी कहानी में वृत्ति की एकता होनी स्वामाधिक है।

अब तक जो कुछ कहा गया है, उससे स्पष्ट है कि कहानी का ध्येय जीवन के किसी बिन्दु विशेष को उद्भावित करना आदि से अंत तक होता है। वह अपनी पराकोटि पर पहुँचने के लिए न्यून कहानी का ध्यान समय लेती है। कहानी का सारा ही ध्यान परिणाम पर परिणाम पर बैठा केंद्रित रहता है, और बड़ा जल्दी से जल्दी पहुँचने के लिए होता है यह उपन्यास में इस काम को पूरा करने वाले सभी—

को सरल और संक्षिप्त बनाकर काम में लाती है।।  
इसकी पूँछ में चमकता रहता है। पाठक यह जानता हुआ कि क  
का सारा विवरण पराकोटि की ओर उन्मुख है, इसे एक प्रकार की सावध  
से पढ़ता है। वह कहानी के पीठपीछे छिपे हुए भाग्य को देखता है,  
बलात् कहानी को उसकी अपनी धारा में प्रवृत्त किए रहता है। यदि क  
लेखक ने कहानी का सारा ही भार पराकोटि पर न डाल दिया तो समझ  
कहानी टूट गई। समस्त कहानी को पराकोटि पर टिका देने की विधि

ही कहानी को उपन्यास से पृथक् करती है; क्योंकि उपन्यास में कहानी को सीधा पराकोटि पर न टिका, उसे शूनैः शूनैः, विविध उपायों द्वारा, नानामार्गों में से ले जाकर, परिणाम की ओर अग्रसर किया जाता है।

अपनी इस निर्दिष्ट एकता के कारण ही कहानी अपनी अवेक्षा (interest) को पात्र, चरित्रचित्रण, तथा संविधान परिपूर्णता के इन तीन तत्वों में उस प्रकार नहीं बाँटती, जैसे यह काम एक उपन्यास में अनिवार्यरूप से किया जाता है। परिपूर्णता के प्रभाव की अवांति के लिए कहानी में इन में से किसी एक का उपयोग ही पर्याप्त है। उदाहरण के लिए अमेरिका के प्रख्यात कहानी लेखक 'पो' को संविधान की कहानी से प्रेम था; वह चरित्रचित्रण की ओर पाठक का ध्यान जाने ही न देते थे। उन्होंने अपनी कहानियों के पात्रों को कुछ धुँधले में ही छोड़ दिया है, जिससे उनके पाठकों का ध्यान सदा संविधान पर लगा रहता है। इसके विपरीत जहाँ स्टैवंसन ने चरित्रचित्रण पर बल दिया है; वहाँ हेनरी ने कथावस्तु को परिपक्व बनाने में अपनी कला को सार्थक बनावा है।

उत्कृष्ट कहानी लिखना मानो रेल की पटरी पर दौड़ना है। जहाँ इसमें एक ओर गति अत्यन्त संकुचित रहती है, वहाँ दूसरी ओर पैर फिसल जाने का डर भी प्रतिक्षण बना रहता है। इसमें संशय नहीं कि केवल देरकाल के आधार पर कहाना नहीं लिखी जा सकती, और न ही यह काम केवल पात्रों के आधार पर ही किया जाता है। संविधान में पात्रों का होना आवश्यक है; पात्रों का क्रिया के साथ संबंध होना अनिवार्य है, यह क्रिया किसी संविधान में होनी है, और इसका निर्वाह चरित्रचित्रण में होना है। इन तीन तत्वों में से एक को प्रमुख बना दूसरे दो को

उपाय साक्षात्कृत बनाना कहानीलेखक की मरम्मेत बड़ी शक्तिमत्ता है  
 एक बात और; उपन्यास को सब में बड़ी विशेषता यह है कि उ  
 पाय मजबूत होते हैं। क्या वास्तु—पादे बरहिना  
 कलामें करो न हो -- उपन्यास में जीवन नहीं बाज  
 यह बात तों केवल पात्रों ही में संलग्न होती है। कहा  
 के विषय में यह बात नहीं कही जा सकती। संसार  
 कविय कहानी लेखकों में केवल परिस्थिति को अभिन  
 का रूप देकर ही सफलता प्राप्त की है। इसमें सन्देह नहीं कि पात्रों क  
 माय्य अथवा परिस्थिति के हाथ की कठपुतली न बन उनमें कुछ ऊत  
 उभरना चाहिए; किन्तु साथ ही ये पात्र परिनिष्ठित व्यक्ति से कुछ बन विरू  
 पित रहते हुए भी हमारे सामने आ सकते हैं। इस दृष्टि से हम उपन्यास  
 के यवाय कहानी को उन प्राचीन गीतों तथा महाकाव्यों की प्रत्यक्ष प्रवृत्ति  
 मानेंगे; जिनमें घटना अथवा क्रिया का प्रधानता देकर पात्रों को, यदि  
 माय्य के हाथ की निरी कठपुतली नहीं तों मानवजाति के एक प्रतिरूप अथवा  
 रूप के रूप में उपस्थित किया गया है। कारण इसका प्रत्यक्ष है। हम  
 तिरूप, प्रकार, अथवा पात्रसामान्य को गिनेचुने सजीव शब्दों द्वारा व्यक्त  
 सकते हैं, किन्तु व्यक्तित्व का विकास, जिसकी कि पाठक को उपन्यास  
 के समय प्रतिक्षण अपेक्षा बनी रहती है, अनिवार्य रूप से प्रसर (space)  
 अपेक्षा करता है; और इसी लिए उसका सम्बन्ध विद्यालय तथा एकतान्वित  
 ना से रहता है।

संक्षेप में हम उपन्यास और कहानी के भेद को इस प्रकार व्यक्त कर  
 सकते हैं कि जहाँ उपन्यास में पात्रों को प्रधानता दी  
 पात्र में पात्रों जाती है, वहाँ कहानी में परिस्थिति पर बल दिया  
 और होता है जाता है, और इसका निष्कर्ष यह हुआ कि कहानी

को कहानी में का प्रभाव उसके कहने के ढंग पर निर्भर है। विषयता परिस्थिति पर और अभिव्यक्ति का ध्यान उपन्यास की अपेक्षा कहानी में कहीं अधिक रखना पड़ता है। चतुर कहानी लेखक को यही जान कर संतुष्ट नहीं होना चाहिए कि उसे अपनी कहानी किस दृष्टिकोण से कहनी है; कहानी लिखते समय उसे यह भी जानना होगा कि उस कहानी के लिखने में उसके द्वारा अपनाया गया दृष्टिकोण ही उचित तथा उपादेय दृष्टिकोण क्यों है। इसके लिए उसे अपनी कहानी को मन ही मन अनेक बार दुहराना होगा और उस पर उचित पर्यवेक्षण के वे सब नियम पटाने होंगे; जो किसी रचना को समंजस बनाने के लिए नितांत आवश्यक होते हैं। ज्योंही एक कथालेखक बारूद के फटने पर उड़ने वाले सदसों शिलालवों की भाँति कहानी के मुख में से प्रस्फुटित होने वाली नानामुख सामग्री में से किसे लूँ और किसे न लूँ इस दुविधा में पड़ जाता है, त्योंही पाठक के मन में भी सदनुगामिनी दुविधा छा जाती है और कहानी के रस में भंग पड़ जाता है। चतुर कथा लेखक को पूरा पूरा अधिकार है कि वह कहानी लिखने के प्रकारों में काटछाँट करके उन्हें चाहे कितना भी परिमित क्यों न कर दे, किन्तु उसे यह बात सदा स्मरण रखनी चाहिए, कि वह अवशिष्ट परिमित अर्थात् न्यून ही उसके तथा पाठक के बीच के व्यवधान में सेतु का काम देने वाला है।

नीटशे का कहना है कि परिणामकल्पना, अर्थात् कला के किसी उत्पाद्य के परिणाम में अनिवार्यता उत्पन्न करना उपन्यास का बल; प्रतिभा का काम है। कथासाहित्य के क्षेत्र में यह बात परिणामकल्पना विशेष रूप से उपन्यास के उस प्राणाद पर पड़ती है, पर अधिक रहता जिसकी प्रत्येक हँट का अपना भार अलग है और है तो कहानी का अपना एक अलग स्थान है और जिसकी आधारशिला



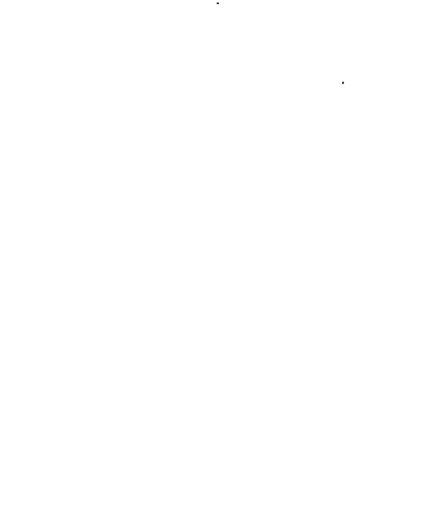
काने धातम वा रमने ममम उमके भावी, ऊँचे मे ऊँचे शिवर पर ध्यान  
 रचना अभिवर्ण होता है। इनके विपरीत एक  
 कथानीलेखक वा प्रमुख निम्न यह रहता है कि वह अपनी कथा के  
 मद्द्ष्ट को कथों में एकत्र कर देने, और लिखने के में भाग  
 पात्रक पर पड़े। उम्माग कथा का यह नियम कि उसके अग्रिम  
 पृष्ठ में ही उसके आत्मा संयुक्त होना चाहिए, कथानी पर और भी  
 अधिक बढ़ोता में लागू होता है। त्रिम प्रकार दोन के अग्र भाग  
 पर प्रहार होने ही उम्माग जाना होता मुक्ति हो उठता है, "हमी  
 प्रकार कथानी की नोक पर और पढ़ने ही उसकी ममम देहपट्टि  
 फटपाटा उठना चाहिए।

अपनी पहली पंक्ति में ही पाठक को परंपर बनाने वाली कथानी  
 सूचित करती है कि उसके लेखक ने अपनी अग्र-  
 पंछी पंक्ति में ही सामग्री पर इतना गहन तथा व्यापक विचार किया है  
 कथानी पाठक को कि वह उसका एक अंग बन गया है; कलाकार के भीतर  
 पटक होती है रहते रहते कथानी की वस्तु उससे मिलकर एक हो गई  
 है। जैसे एक चित्रकार कतिपय रेखाओं के मध्य में  
 किसी वनस्पति को संयुक्त कर उसे सर्वात्मना आत्मन्वती कर देता है,  
 इसी प्रकार प्रवीण कथालेखक अपनी कथा को इस प्रकार परिस्थित  
 करता है, कि उसकी लिखी कथानी की पहली पंक्ति ही अपने अग्रोप-  
 विस्तार को कट चुकी होती है।

एक बार संकेत देते ही कथालेखक का कर्तव्य है कि वह उस संकेत  
 को आगे बढ़ाता जाय। उसकी पकड़ हटू होनी  
 चाहिए; उसे क्षणभर के लिए भी यह नहीं भूलना  
 करना ही को चाहिए कि वह क्या कहना चाहता है, और उसके

वयार्थ बनाकर कथन का क्या महत्व है। उसकी इस दृढ़ पकड़ का, प्रस्तुत करता है दूसरे शब्दों में यह आशय है कि उसने क्या कहना आरंभ करने से पहले उस पर भरपूर विचार किया है। और क्योंकि कथालेखक के द्वारा अपनाई गई जीवन के व्याख्यान की पद्धति, अर्थात् कहानीकला, उसे अपनी परिमिति के कारण इस बात से रोक्ती है कि वह चरित्रचित्रण द्वारा अपने कथावस्तु को विकसित करे, एक कथालेखक के लिए और भी अधिक वांछनीय हो जाता है कि वह अपनी घटना (adventure) ही को वयार्थ बना कर प्रस्तुत करे। कहना न होगा कि कहानी जितनी ही अधिक संक्षिप्त होगी और जितना ही उसकी क्रिया को ऊर्जस्वती बनाने के लिए अनावश्यक प्रपंच को उससे दूर रखा जायगा, उतना ही अधिक यह अपने प्रभाव के लिए न केवल उस तथ्य पर निर्भर रहेगी, जो प्रपंच को दूर करने पर शेर रह जाता है, प्रत्युत विधान के उस क्रमिक विकास पर भी आश्रित होगी, जिसके द्वारा कि इसे पाठकों के संक्षुल प्रस्तुत किया जाता है।

हमने कहा था कि कहानी में घटना तथा भाव की एकता होनी आवश्यक है, और एकता ही यह आवश्यकता ही कहानी आधुनिक कहानी के क्षेत्र की प्राथमिक उपन्यासों के क्षेत्र से उपन्यास के समीप पृथक् करके उसे आधुनिक उपन्यास के समीप ला दे तो भी उप-रखती है। किन्तु यद्यपि आधुनिक कहानी और उपन्यास व्यासहार सकल दोनों ही समानरूप से कथा की एकता में विश्वास कहानीलेखक करते हैं, तथापि एक सफल उपन्यासकार के लिए नहीं बना कहानी के क्षेत्र में भी उतना ही सफल होना निवर्त कठिन है। उसके लिए नाटक को लड़ा करने वाले उपकरण, अर्थात् कथावस्तु, पात्र, तथा सं-  
आवाही रूप



लिए, जगत् के प्रसृत चित्रपट का अवलोकन करने के उपरान्त वेस्व के मन पर उस उन्माद तथा विक्षिप्तचित्तता का अंकन हुआ था; जो ईर्ष्या उत्पन्न होनी स्वाभाविक है। उन्होंने उसके एक उन्मादबिंदु को छोट किया, उसे शेष जगत् से मतसंग कर लिया और उसे दि कोन नामक कहानी की पट्टी पर सज्जित कर दिया। इसी प्रकार कोनराड ने, अपने अनुभव से उस युवक नाविक की चित्तवृत्ति को भाँप कर; जो उनके मन में पहली बार पूर्व के जादूमेरे सौष्ठव को निरस कर उत्पन्न हुई थी, यह अनुमान किया कि यहाँ है एक ऐसी घटना, जो अपने में किसी भी अन्य भाव या घटना को मिलाए बिना, स्वयं अपने आप में ही परिपूर्ण है, यह है एक ऐसी संगीतमय भावना, जिसे विस्तृत साहित्यिक रूप से दाबना उस पर अन्याय करना है; और इस एकतान्वित स्मृति से ही उसने यूस नाम की कहानी को लिख डाला।

हमारे मन में, जिस जगत् में हम रहते हैं, उसके प्रति तीन भावनाएँ हो सकती हैं। पहली यह कि हम जगत् के विधान जगत् के प्रति को, जैसा कि यह हमें दीख पड़ता है, उसी रूप में स्वीकार हमारी तीन कर लें और अपने भाग्य की ओर या तो उपेक्षाभाव भावनाएँ धारण कर लें अथवा व्यवसायात्मक बुद्धि धारण करके इसमें जुटे रहे। दूसरी वृत्ति कियात्मक उत्सुकता की हो सकती है, जिस से प्रेरित हो हम समाज, उद्योग तथा राजनीति में दीख पड़ने वाली समस्याओं पर विचार कर सकते हैं, और हो सके तो, उनमें सुधार करने के लिए सहयोग दे सकते हैं। और तीसरी वृत्ति में अपने चहुँओर की मादक परिस्थिति को देख कर हमारे मन में घृणा, विरिचिदापन और निराशा के भाव उत्पन्न होकर उससे दूर भागने की रण्डा जाग सकती है। धर्म के क्षेत्र में यह तीन प्रवृत्तियाँ प्रभा के अनुसार

मन्दिर में जाने वाले उत्साही धर्म प्रचारको और मावसोगी धार्मिकों के रूप में परिणते हुई दीन पड़ती है।

जीवन को नियंत्रित करने वाली इन तीन शक्तियों का इसी विषय के साथ हमारे साहित्य में प्रतिकलन भी हुआ है। इन तीन प्रवृत्तियों बहुत से, जिनका यहाँ विवेचन करना अनावश्यक प्रकाश का साहित्य में होता है, यथार्थ के प्रति होने वाली प्रतिक्रियाओं प्रतिकलन मुरारण प्राचीन साहित्य की अनेक वस्तुमान साहित्य में कहीं अधिक विराट रूप में हुआ; साथ ही अठारहवीं सदी से यथार्थ तथा सौष्ठव में दीक्ष पड़ने वाला प्राचीन उत्तरोत्तर होता आया है, और इसी के अनुसार इन तीनों शक्तियों को बहने वाली साहित्यिक रचनाओं का पारस्परिक भेद भी उत्तरोत्तर स्पष्ट चला आया है।

वर्तमान जगत् की भ्रमभरित यथार्थता से दूर भागने की शक्ति भिन्न भिन्न रूपों में हमारे कथा-साहित्य में पारचाय कथा-साहित्य द्वारा इन में सौष्ठववाद का आनन्द लेते हैं, तो प्राचीन साहित्य द्वारा इन अतीत घटनाओं के इतिहास में शक्ति पाते हैं। तीनों शक्तियों का निदर्शन ने इस बात के लिए इस जगत् को उस रूप में देखा है, जो रूप इसका सिर के चल खड़े होकर वाले पुरुष की दृष्टि में हो सकता है।

यह सब कुछ होने पर भी यह मानना पड़ेगा कि यद्यपि साहित्य की प्रमथिष्णु शक्ति यथार्थवाद का वर्तमान कथा-साहित्य की व्यापक है और इसमें उन सभी कहानियों का वेश हो जाता है जो किसी न किसी रूप में,

प्रमुख वृत्ति जीवन का निदर्शन कराती है। इसके भीतर, वहाँ एक  
 यथार्थवाद है और उन कहानियों का समावेश है, जो एकांततः  
 यथार्थवादी हैं, और जिनमें कथा-लेखक बिना किसी  
 शैक्षिकीय प्रयत्न के दृश्यमान जीवन को चित्रण पर खींच देता है, वहाँ  
 दूसरी ओर वे कल्पनामय यथार्थवादी कहानियाँ भी आ जाती हैं,  
 जिनमें सौष्ठववाद के व्यासपीठ पर प्रदर्शित हुए मानवप्रतिरूप के चित्रण  
 द्वारा मानवसमाज की विश्वजनक वृत्तियों तथा प्रत्ययों को उद्भावित  
 किया जाता है। यथार्थवाद की इन दो मतीवी धाराओं के बीच उसकी  
 अन्य बहुत सी परस्पर मिलती जुलती धाराएँ रहती हैं।

वर्तमान कथासाहित्य में यथार्थवाद और सौष्ठववाद का सामंजस्य  
 उसी सीमा तक उभर पाया है, जिस सीमा तक उनके  
 यथार्थवाद और संमिश्रण की हमारे जीवन में आवश्यकता अनुभव हुई।  
 सौष्ठववाद का कल्पना की पंक्ति पर उत्थान होने वाला साहित्य हमें  
 सामंजस्य अपनी दृश्यमान परिस्थिति से उठा कर कल्पनालोक  
 में पहुँचा सकता है; अपने न्यूनातिन्यून रूप, अर्थात् एक  
 जासूसी कहानी अथवा वैज्ञानिक रोमांस के रूप में यह हमारा क्रमबिन्दन  
 करके हमें प्रसन्नवदन बना सकता है; अपने उत्कृष्ट रूप में यह हमें किसी  
 ऐसे स्थान पर ले जा सकता है, जहाँ बैठ हम जीवन के उन उन आदर्शों  
 का पुनर्निर्माण कर सकें, जिन्हें व्यावहारिक विप्लव दिनों दिन धूलीसात  
 करता जा रहा है। यथार्थवादी कहानियाँ, अपने सामान्य रूप में हमें  
 यह जता सकती हैं कि यह जगत् हमारी अपनी जगती से कहीं बड़ा है;  
 अपने उत्कृष्ट रूप में वे हमें हमारी अचेष्टा अधिक मूर्खता के, बृद्धतर  
 बहादुरी के, और अपन्यतर नीचता के कर्म करने वाले साधियों की  
 प्रवृत्तियों को हृद्गत कराने में सहायता दे सकती हैं।

यथार्थवाद और सौष्ठववाद का कहानीजगत् में संपन्न होने वाला यह सामंजस्य हमारे उस द्वैध व्यक्तित्व की आवश्यकता को पूरा करता है जिस के रूप में हमें इस शरीर में, और इस निराशापूर्ण जगत् में जीना पड़ता है; और हमारी आँसु सदा उन लोकों की ओर लगी रहती है, हमारे इस मूर्त जगत् की अपेक्षा कहीं अधिक सुस्ती है और जिनमें हम सदा प्रयत्न करने पर भी अब तक नहीं पहुँच पाए हैं।

### गद्यकाव्य निबंध

निबंध किसे कहते हैं, इसके उत्तर में महाशय जे० बी० ग्रीस्टले ने है निबंध वह साहित्यिक रचना है जिसे एक निबंधकार ने रचा। भारत में निबंध की यथार्थ परिभाषा करना नितांत कठिन है; निबंध के किसी भी लक्षण को लीजिए, उसमें लोक रचित प्रमेय हमें अंदरस्टैंडिंग और लैंग्वेज रचित कोल्ड चारना इन दोनों का नहीं होता। निबंध हो सकता है एक विवरण, वस्तुता, शास्त्रार्थ का चिंतन। निबंध का विषय हो सकता है धार्मिक, ऐतिहासिक, वैज्ञानिक, दार्शनिक, अथवा किसी अन्य प्रकार का विषय। हिन्दू साहित्यिक खर्चा में निबंध का नाम लेते हैं, तब हमारे मन में उद्भूत परिलोभित तथा किसी भीमा तक निर्धारित लक्षण रहता है। तब हमारा आशय होता है साहित्य की उस विधाविशेष से, जिसका लक्ष्य मुख्यविशेष होता है और जो भाषा का, अपनी दृष्टि के अन्तर्गत के व्याख्यान के लिए, माध्यम के रूप में उपयोग करती है। निबंध का प्रमुख लक्ष्य है पाठक को आनन्द देना। जब अन्तर्दृष्टि में से किसी निबन्धरचना को उठाने हैं, तब हमारे मन

इच्छा उससे आनन्द लाभ करने की होती है। निबंध के सभी अंगों तथा उसके सभी उपकरणों का प्रमुख ज्येष्ठ यह आनन्द-प्रदान ही होना चाहिए। निबंध के अग्रिम शब्द के लिए ही आवश्यक है कि वह पाठक पर ऐसा जा लेता हो जो उसके अंतिम शब्द को पढ़ने तक उस पर सवार रहे। निबंध के आदि से लेकर अंत तक के समय में पाठक को मीठि मीठि की अनुभूति के साथ ही गुजरना होता है, इस बीच में उसका आसोचन तथा उद्दीप्त हो सकता है, उसके मन में आश्चर्य, प्रेम तथा घृणा आदि के भाव उत्पन्न हो सकते हैं किंतु इस बीच में उसके लिए उठना अपाठ निबंध से उत्पन्न हुई स्थानमुद्रा से जागना अनभीष्ट है। निबंधरचना के लिए आवश्यक है कि उस काल के लिए हमें अपनी गोद में ले ले और हमारे तथा संसार के मध्य एक बड़ी दीवार सड़ी कर दे।

किंतु इस काम को विरले ही निबंधकार पूरा कर पाए है।

स्वगतभाषण में पाठक के ध्यान को वशंवद बनाए रखना निबंधकार का कठिन है; और निबंध भी एक प्रकार का स्वगतभाषण ही है। एक निबंधकार के पास ऐसे साधन बहुत ही न्यून होते हैं, जिनके द्वारा वह पाठक के मन को अपनी रचना में बांधे रखे। कहने के लिए उसके पास कहानी नहीं होती, जिसके द्वारा पाठक के मन में उत्सुकता बनाए रखे। गाने लिए उसके पास स्वर, ताल तथा लय नहीं होते, जिनके द्वारा वह पाठक को मंत्रमुग्ध बनाए रखे। उसका वातावरण बहुत अधिक संकुचित होता है; उसमें ध्वनि और गति के लिए अवकाश होता ही नहीं है। अपने काम में उसे अत्यंत सावधान रहना पड़ता है; यदि वह उस काम में तनिक भी चूका, यदि उसने अपनी रचना में ज़रा भी प्रमाद किया तो समस्त उसकी रचना बालू में बह गई, आनन्द नौका डूब गई, और पाठक निबंध पढ़ने से खीझ गया।





है। हो सकता है कि जिस व्यक्तित्व से आविष्ट हो वह अपनी रचना को प्रस्तुत करता है, वह पूर्ण रूप से उसका अपना न हो; किंतु उस व्यक्तित्व के लिए आवश्यक है कि वह धीरे धीरे से परिपूर्ण हो। हम जानते हैं कि एलिया, चार्ल्स लैम्ब का परिपूर्ण आधा नहीं है, इसी प्रकार स्टेकटेयर भी एडिंसन का सारा आधा नहीं है, किंतु दोनों में से प्रत्येक एक परिपूर्ण तथा भलोभाति पहचान में आने वाला व्यक्ति अवश्य है। हम उन दोनों के आध पाछ पूरा सकते हैं; दोनों को अपने घर का करके पहचान सकते हैं। निबन्धकार के साथ हमारी इस मिश्रता की स्थापना होनी आवश्यक है; निबन्धकला की प्रमुख विशेषता है ही इस परिचित अथवा सांनिध्य में। निबन्धकार को अपनी समस्त रचना में वही एक बन कर रहना है, और हमें भी पल भर के लिए उससे छूट कर नहीं होना है। अपनी रचना में चाहे वह कितने और कैसे भी व्यक्ति, परिस्थितियाँ अथवा वातावरण क्यों न प्रस्तुत करे, वह उसमें किसी भी पुस्तक, चित्र अथवा पात्र का विवेचन क्यों न करे उसके लिए यह आवश्यक है कि वह हमें प्रतिक्षण यह स्मरण कराता रहे कि उन सब बातों का पाठगोष्ठे दृष्टि उसकी अपनी है। निबन्ध को पढ़ते समय हमारा मन सहज ही निबन्ध के विषय से हट कर, उस रचना के अतस्तत्त्व में प्रवाहित होने वाले उसके रचयिता के व्यक्तित्व पर आकृष्ट हो जाता है। इस विधायक आत्मनिवेदन में ही निबन्धकला की इतिकर्तव्यता है। देखने में तो यह बात सामान्य प्रतीत होती है, किंतु इसकी परिपूर्ति विरले ही कलाकारों के हाथों हो पाई है।

अलेक्जेंडर स्मिथ के अनुसार निबन्ध और विषयप्रधान रचना का इस बात में देख्य है कि दोनों ही की कीर्ती किसी एक स्थायी भाव पर टिकी होती है। यह स्थायी भाव निबन्धकार के हस्तगत हुआ नहीं कि आरंभ

ते अन्त तक उसकी रचना का शब्द शब्द उस भाव की अभिव्यक्ति में समर्पित होता चला जाता है।

निबन्ध के इस विवरण में उसके निर्माताओं के विषय में कुछ कहना असंभव न होगा। मोन्तेन्स को मृत्यु १५६२ में हुई और बेकन के पहले १० प्रबन्ध पाँच बरं पश्चात् प्रकाशित हुए। इंग्लैंड में प्रकाशित होने वाले सब से प्रथम निबन्ध यही थे। १६१२ में उसके निबन्धों की संख्या ३८ हुई, जो आगे चलकर १६२५ में ५८ हो गईं। इसमें संदेह नहीं कि निबन्धलेखन की कला को बेकन ने मोन्तेन्स से सीखा था, तथापि दोनों की रचना के अपने अपने स्थायी भाव एक दूसरे से नितरां भिन्न थे। हम कह सकते हैं कि निबन्धरचयिता के स्वभाव की दृष्टि से मोन्तेन्स आदर्श व्यक्ति था; वह था सहृदय, हास्यप्रिय, प्रेमास्पद और मनोवैज्ञानिक सत्य की खोज में अत्यंत उन्मुख, जब कि बेकन ने साहित्य की इस नवीन विधा का उपयोग किया था सत्तार के ऐसे प्रकाशन में, जैसा कि यह उसके अपने स्वभाव के अनुरूप उसे दाख पड़ता था। मोन्तेन्स या उष्ण-रश्मि और मांस का पुतला; वह व्यग्र था अपने उस आसन पर जिसके चहुँ ओर मोटे अक्षरों में खुदा था मैं नहीं समझता; मैं रुकता हूँ, और परोक्ष विचक्षण न्यायाधीश के समान मानवजीवन पर मनचाही टीका-टिप्पण करता है, किन्तु फिर भी उस टिप्पणी से किसी सीमा तक दृष्टि रहता है, किन्तु साथ ही यह सुतरां बाध तथा सामान्य रहता है। यह सारे सारा बेकन द्वारा भली प्रकार अनुशीलित तो रहता है किन्तु इसका स्वयं अनुभव नहीं किया होता।

१६६८ में कौडले के निबन्ध प्रकाशित हुए और उन्हीं के

अंग्रेजी प्रबन्धों में मोन्टेस्कि की छाया दीख पड़ी। कहना न होगा कि कौटले की प्रतिभा संकुचित थी, उसका व्यक्तित्व संकीर्ण और अपरिपूर्ण था, उसकी रचनाओं में उसकी एक ही नाड़ी धमधमाती है, किन्तु उस एक नारी में ही कौटले की सारी जान है। उसके ऑफ माइसेल्फ नामक निबन्ध में ऐसा उत्कट सानिध्य तथा आत्मा की इतनी गहरी कूक पैठी है कि वह पढ़ते ही बनता है; वह आदि में अन्त तक अनुता और स्वभाविकता से ओत प्रोत है।

सर विलियम टेम्पल के निबंधों में भी किसी सीमा तक यही बात दीख पड़ती है, किन्तु निबंधों की अभिलषित लोकप्रियता की प्राप्ति समाचारपत्रों के सूत्रपात होने पर ही हुई। समाचारपत्रों के द्वारा निबंधों की मारकीट मिल्ती, जो तब से अब तक उन्हें प्राप्त है। इनके द्वारा निबन्धकारों के पाठकों का ऐसा केंद्र प्राप्त हुआ जो उन्हें अपना चिरपरिचित सा दीख पड़ा और जिनके संमुख वे मित्र की भाँति अपना आपा प्रस्तुत कर सके। इस केंद्र में निबन्धकारों को ऐसे विषयों पर निबंध लिखने के लिए प्रोत्साहन मिला, जो निबंधरचना के उपयुक्त थे—यथा, निबंधलेखक को अपने चहुँ ओर दीखने वाला सामान्य जीवन, ऐसा जीवन जो अमूर्त तथा अस्पष्ट न हो, प्रत्यक्ष, वैयक्तिक तथा चिरपरिचित सा, जो उनके तथा उनके पाठकों के लिए समान रूप से सुनिर्धारित तथा सुसम्बन्धित था। २ एप्रिल, १७०६ को घनिचो के प्रातराश टेबल पर और नगर के कफेस। टेडलर नामक पत्र के दर्शन हुए; तब से लेकर १८ वीं सदी के अन्त तक निबंधों की भरमार रही। इसमें संदेह नहीं कि आधुनिक पाठकों के लिए निबंध अधिकतर न होंगे, किन्तु अठारहवीं सदी के पाठकों का उन से सौट चित्तर्जन हुआ। इन निबंधों में चारित्रिक समस्याओं का विवरण होता था; किन्तु उनके नीरस होने का कारण उनका चारित्रिक

मस्याओं के साथ होने वाला यह सम्बन्ध नहीं, अरिष्ट चारित्रिक  
 समस्याओं की ध्याख्या करने का उनका अपना प्रकारविशेष था। वे  
 तीत में, वैसे ही वर्तमान में भी, विचारशील व्यक्तियों के जोका का  
 चरित्र रहा है; और निबन्ध में भी चारित्रिक समस्याओं का निरूपण  
 उन्हें अबाधनीय बात नहीं है। किन्तु जिस प्रकार साहित्य के अन्य  
 विधाओं में उसी प्रकार निबन्ध में भी इन समस्याओं पर प्रवेश तथा  
 वैयक्तिक रूप से प्रकाश नहीं डाला जाना चाहिए; क्योंकि जब साहित्य  
 दूसरी विधाओं में व्यक्तित्व-प्रतिफलन बाधनीय है, वहाँ निबन्ध की  
 जान ही व्यक्तित्व-प्रतिफलन में है।

रॉबर्ट लुई स्टीवंसन अपने समय का दयातनामा निबन्धकार हो  
 है, किन्तु आज उसकी लोकप्रियता अक्षुण्ण नहीं रह। उपन्ना  
 खने में यह दूसरी कोटि का लेखक था, किन्तु निबन्ध लिखने में उसकी  
 निःसंदेह पहली थी। आजीवन उसे एक दारुण भविष्य से संभ्रान  
 ना पड़ा; किन्तु बड़े ही आश्चर्य की बात है कि उस याता से निंतर  
 जाने पर भी उसकी वृत्ति में चिड़चिड़ापन न आकर उसका  
 कित्व बहुत ही मजबूत तथा मनोहारी संपन्न हुआ और यह अमिराम  
 केवल ही उसके निबन्धों में प्रतिपंक्ति और प्रतिपद पूरा पड़ता है।  
 ना न होगा कि स्टीवंसन ने भी जगह जगह मानवीय चरित्र पर प्रकाश  
 ता है, किन्तु उसका चरित्रप्रकाशन सबहवीं सदा के निबन्धकारों के  
 चरित्रप्रकाशन से सुतरा भिन्न प्रकार का है; उसमें चरित्रका परम्परागत  
 प्रदर्शन नहीं है। इसमें हमें चारों ओर से छुट्टे, नपेसुले, दह,  
 सहसंपन्न तथा भावनामय व्यक्तित्व के दर्शन होते हैं।

गोल्डस्मिथ तथा हेमलिट के परिचात् अंग्रेजी निबन्धलेखकों में चास  
 आता है, जिनके विषय में दो-एक शब्द इन आवश्यक

प्रतीत होता है। लैब रचित ओल्ड चाइन की हेमलिट के माई फस्ट एस्बेटेंस विद पोयट्स के साथ तुलना करने पर कहा जा सकता है कि दोनों कलाकार पूरी सफलता के साथ सजीव मूर्तियों का निर्माण करते और दोनों ही अभीष्ट लक्ष्य की प्राप्ति के लिए अतीत को वर्तमान के साथ मिलाकर एक कर देते हैं। किन्तु वहाँ लैब सुसम्मरित भावना से प्रेरित होकर लिखता है, वहाँ हेमलिट आँख खुलने पर पैदा हुए कुरमुट में कलम चलाता है। अपने निबन्धों में लैब नाटकीय प्रकार से काम लेता है तो हेमलिट वर्णन के द्वारा सफलता लाम करता है; किन्तु रचना दोनों ही की समान रूप से फलगर्भ बन आई है। यह सब कुछ कह चुकने पर भी मानना पड़ेगा कि निबंधलेखन की कला में लैब परिपूर्णता का दूसरा नाम है। यह परिपूर्णता किसी अंश तक उसके अद्वितीय स्वभाव से, किसी सीमा तक उसके अद्वितीय पठनपाठन तथा अनुशीलन से; और किसी हद तक निबन्धकला पर प्राप्त किये उसके पूर्णाधिपत्य से विकसित हुई थी। उसकी सफलता का प्रमुख गुण उसकी प्रत्यक्षता तथा प्रकटता है। वह जिस जगत् को रचता है, उससे वह मलो-माँति परिचित है; वह जगत् उसका कई बार का देखा भाला है। उसकी रचनाओं में उसके मित्र तथा सहचारी गरदन उठाए खड़े हैं; उसका अशेष जीवन ही सवाक् होकर हमारे समुख आया दीख पड़ता है। उसके द्वारा संकेतित की गई उसके व्यक्तित्व की रूपरेखा इतनी मनोह्र संपन्न हुई है कि उसमें उसके चे भाग भी भलक आए हैं, जिन्हें वह हम से छिपाना चाहता है। उस रूपरेखा के द्वारा हम उसे ऐसा पहचान गए हैं, जैसा कि सम्भवतः अपने आपे को वह अपने आप भी न जान पाया हो। हेमलिट की नाई वह अपने विषय में प्रत्यक्षरूप से कुछ नहीं कहता; हम नहीं जानते कि अपने विषय में उसके क्या विचार थे; बस इसी बात में उसकी अनुपम विशेषता है।



समसामयिक निबन्धकार इस कला की विशेषता से अपरिचित थे। उनके निबन्धों का आरम्भ ऐसे वाक्यविन्यासों से होता था, जिनका निबन्ध के साथ प्रत्यक्ष सम्बन्ध न होता था। निरर्थक भूमिका बौधने की परिपाटी सब को प्यारी थी; रुढ़िगत धार्मिकता और भावुकता की सब पर धाक थी। निबन्धों के क्षेत्र में सब से पहले सफल लेखक परिद्धत प्रतापनारायण मिश्र हुए, जिनमें स्वगत भावों को स्पष्ट और स्वाभाविक रूप से कहने की क्षमता पर्याप्त मात्रा में दीख पड़ी।

निबन्ध की गंभीर शैली को अपनाने वाले लेखकों में परिद्धत याज्ञकृष्ण भट्ट, परिद्धत महावीरप्रसाद द्विवेदी, परिद्धत रामचन्द्र शुक्ल तथा बाबू श्यामसुन्दरदास स्मरणाथ हैं। परिद्धत बदरीनारायण चौधरी; परिद्धत अविनाशचन्द्र व्यास तथा परिद्धत माधवप्रसाद मिश्र के निबन्ध या तो भाषा के अलंकरणभार में दब गए हैं, अथवा साधारण कोटि की भावुकता और धार्मिकता का प्रदर्शन करते हैं। उन्च कोटि के भावनासंवलित निबन्ध लिखने वालों में धीरुत पूर्णसिंह तथा गुलाबराय जी के नाम उल्लेखनीय हैं।

## गद्यकाव्य—जीवनचरित

मोन्टेस्य ने कहा है कि—

मैं उन लेखकों की रचनाओं को अधिक रुचि से पढ़ता हूँ जो जीवनचरित लिखने हैं, क्योंकि, सामान्यतया मनुष्य, जिसके पहचानने के लिए मैं सदा प्रयत्नशील रहा हूँ, साहित्य की अन्य सभी विधाओं की अपेक्षा जीवनचरित में कहीं अधिक विशुद्ध तथा परिपूर्ण होकर प्रकट होता है, साथ ही उसी आंतरिक गुणवत्तियों की यथार्थता तथा बहुविधता उन उपायों की, जिनके द्वारा वह संश्लिष्ट तथा





कतिपय जीवनियाँ भी प्रकाशित हुई—जिनमें जॉर्ज कैपेंडिश रचित कार्टिजल बुल्ल ले 'की जीवनी' अच्छी बन पड़ी—साहित्य की यह विषा जनता को अपनी ओर न खींच सकी। सत्रहवीं सदी में जीवनियों ने विशेष उन्नति नहीं की, यद्यपि जॉन आब्रे द्वारा महान् पुस्तकों के विषय में एकत्र की गई कथाकहानियों ने इसके विकास में अच्छा काम किया। किन्तु सत्रहवीं सदी के अंतिम भाग में जॉहन् बनिमन ने प्रेम अवाउटिंग टु दि वीर ऑफ़ जिनर्स लिख कर साहित्य की इस विषा को पहले से कहीं अधिक आगे बढ़ाया।

अठारहवीं सदी में जीवनियों को सघेष्ट प्रगति मिली। शीघ्रता के साथ बढ़ने वाले पठितवर्ग का एलाभासीयन युग में खीस पड़ने वाली जीवन की तड़क-भड़क के साथ प्रेम न था; फलतः उस समाज के लिये लिखे गए साहित्य में उस तड़क-भड़क के चित्र भी नहीं खड़े किए जाते थे। शनैः शनैः नेताओं का ध्यान सामान्य जनता की ओर केंद्रित हो रहा था; उन्हीं की मलाई और बुराई का वर्णन करने वाले निबंध और उपन्यासों में उसकी रुचि बढ़ रही थी। जिस दृष्टि से प्रेरित हो उस समय के समाज ने जांबित मानव से प्रेम करना सीखा था; उसी दृष्टि ने उसे मृत मानव का चरित्र चित्रण करने की ओर प्रेरित किया, जिसका फल यह हुआ कि राजर नार्य ने १७४०—४४ के मध्य अपने तीन भाइयों की जीवनी लाइव्ज ऑफ़ नार्य, जॉहन्सन ने १७४४ में लाइफ़ ऑफ़ सेवेर्ज, और १७७४ में मेसन ने लाइव्ज-एंड लेटर्स ऑफ़ प्रे जैसी रुचिर जीवनियाँ जनता के संमुख रखीं।

जब पहले-पहल मोन्तेन्य ने मनुष्य के चरित्र में अपनी रुचि प्रकट की थी, उसके कथन से प्रतीत होता था उसकी रुचि का प्रधान विषय उन जीवनियों का कथनीय विषय है, और यह बात सबमुच-

है भी ठीक; क्योंकि जीवनियों का—जैसा मोन्टेन्ज़ के समय ही आज भी—प्रमुख ध्येय मनुष्य की आत्म-विषयक उलझता को है। और इस उद्देश्य से किसी भी जीवनी का चरम सार इस बात उसका विषय एक ऐसा जीवन है जो सारवान् है और जिसे जैनता रखने में विश्व का कल्याण होना संभव है। यदि एक चरितलेख कथनीय विषय ऐसा न हुआ तो उसकी रचना निर्जीव रह जायगी, अपनी रचना को फलगर्भ बनाने के लिए उसे किसी प्रकार की कथनीय विषय से बाहर जाने का अधिकार नहीं है। एक उपन्यासक यह अधिकार है कि वह किसी सामान्य व्यक्ति को अपनी रचना का ना बनाकर उसे सचिक्क बनाने के लिए अपनी इच्छा के अनुसार तदनुसार सामग्री तथा वातावरण जुटा ले। किंतु एक चरितलेखक साहित्य के क्षेत्र उपलब्ध होने वाली इस स्वतंत्रता से मुतरा वांचित है। उसे तो अन्याय की कथा कहनी है; उस कथा में अमूल तथा अनपेक्षित तत्वों को सम्मिलित करने का उसे अधिकार नहीं है। फलतः चरित की कथनीय यस्तु के लिए आवश्यक है कि वह सचमुच कथनीय हो, यह यथार्थ में सामान्यवर्ग से अनूठी हो।

चरित की अर्थसामग्री के विषय में इतना कह चुकने पर आगे बात रह जाती है उसके कहने के प्रकार की, उसकी शैली, और कला का दृष्टि से उस की समर्पणता की। हेरबर्ट निकल्सन के अनुसार जीवनी लिखने के लिए एक विशेष प्रकार के सुबिकीयल की अपेक्षा है, और ससार में कोई भी जीवनी नहीं है, जिसकी रचना किसी अनूठी प्रतिभा ने की हो। किसी अंश में यह कथन सत्य है; क्योंकि एक चरितलेखक को अपना नायक पढ़ने की आवश्यकता नहीं है; उसका सचा तो पहले ही से प्रसूत है; उसे तो अपने नायक के विषय में प्राप्त होते-होते ही

केवल ढाल देना है। इस काम के लिए उसे एक उपन्यासकार अथवा नाटककार की सफलता के मूलाधार तत्त्व, अर्थात् विधायनी प्रतिमा की विशेष अपेक्षा नहीं है। और सचमुच कोई भी व्यक्ति, जिसे जीवन से यथार्थ प्रेम है, जीवन की उस दृष्टि को पसंद नहीं करेगा, जो वर्तमान काल में उसने धारण कर रखी है, जिसमें नायक की घटनावलि के विषय में सत्य और असत्य का भिन्न नहीं रहा और जिसमें हमारे लिए इस बात का निर्णय करना कठिन हो गया है कि नायक के चरित में आने वाली बातों में से कौन सी उसने स्वयं कही अथवा की है और कौन सी जीवनी के लेखक ने अपूर्ण महिम्न से उस पर आरोपित का है। और यदि चरितलेखक का प्रमुख लक्ष्य अपने नायक के विषय में सत्य बातों का समाहार करना है तो उसके लिए संचित सामग्री में से अपेक्षणीय तथ्यों का संश्लेषण, विश्लेषण, निर्वाचन तथा संस्थापन करना ही प्रधान कर्तव्य रह जाता है। किंतु यह सब कुछ होने पर भी कार्लाइल के अनुसार एक सफल चरित का लिखना इतना ही कठिन है, जितना एक सफल जीवनी का अपने जीवन में निबाह ले जाना। इतना ही गहरी, हमारी समझ में तो यह काम उससे भी कहीं अधिक कठिन है; क्योंकि जॉइसन रचित लाइफ ऑफ मेवेज के पश्चात् दो ही घर के अंतर में हमें सफल जीवन तो अनेक मिलते हैं, किंतु सफल जीवन के विषय में लिखी गई सफल जीवनियाँ अगुलियों पर गिनी जाने योग्य हो चुकी हैं।

अब प्रश्न यह होता है कि ये कौन से उपकरण हैं, जिनके समवेत होने पर जीवनी अपना प्रख्यन्न रूप धारण करती है। इसके उत्तर में हम कहेंगे कि चरितलेखक के लिए सब से अधिक आवश्यक उपकरण है समुचित संश्लेष—अर्थात् किसी भी अनावश्यक बात को अपनी रचना में न आने देना और किसी भी अपेक्षित तथ्य को आँख से न पकने देना। इसके साथ ही दूसरा उपकरण है

समस्त रचना में अपनी स्वतन्त्रता को बनाए रखना।

जीवनी में किसी भी अनपेक्षित तथ्य को न आने देने और किसी भी अपेक्षित तथ्य को न छोड़ने का सार है उसमें एकता की रक्षा करना, अर्थात् नायक की जीवनी के अंगों को उसकी जीवनसमष्टि के साथ समीचीन रूप से बैठाना। इसी बात को दूसरे शब्दों में हम यो व्यक्त कर सकते हैं कि जीवन चरित्र की प्रतिपंक्ति में उसका नायक खड़ा हुआ चमकता रहना चाहिए; उसमें उसका व्यक्तित्व दीपक की भाँति उठत प्रकाशवान् बना रहना चाहिए। कहना न होगा कि इस काम के लिए कलाकार को अत्यन्त ही प्रवीण तथा प्रौढ़ बनना पड़ता है; उसे अपने विषय का पारदर्शी होना होता है। सभी जानते हैं कि हम में से गुच्छाति गुच्छ व्यक्ति की सत्ता भी बहुमुखी संकुलता (complexities) से संकोच है; हममें से प्रत्येक व्यक्ति प्रतिक्षण जीवन की नानामुखी धाराओं में बहता रहता है। एक सफल चरित्र के लिए आवश्यक है कि वह अपने विषय के यथार्थ तथा अशेष रूप को दृष्टि में रखता हुआ उसकी सामान्यतम रेखाओं पर भी ऐसा प्रकाश डाले कि उनमें से हर एक रेखा, फड़कती हुई, चित्र की परिपूर्णता में सहायक बनकर; उनके अशेष रूप को एक तथा अखंड बनाकर पाठकों के समुच्च प्रस्तुत करने में सहायक बने। उसकी रचना में नायक के जीवन की प्रत्येक घटना, उसके विषय का प्रत्येक प्रमाण, उसकी बौद्धिक, हार्दिक तथा व्यावहारिक सभी प्रकार की अनुभूतियाँ—जो उसने अपने जीवन में देख ली हैं—उसका प्रत्येक भाव तथा व्यापार, प्रत्येक विचार तथा (मनुष्यों के साथ होने वाला प्रत्येक) संसर्ग—जिसका कि लेखक को ज्ञान है—सभी का अपने अपने महाव के अनुसार उसकी जीवनसमष्टि में अतिष्ठान होना अपेक्षित है। समय तथा स्थान, अवस्था तथा मातावरण, इस रचना में सभी

का उभरे रहना आवश्यक है; और जिस प्रकार ये, उसी प्रकार सभी प्रकार के बौद्धिक विचारों तथा सहकारी व्यक्तियों का गिर उठाए खड़े रहना वांछनीय है। किसी न किसी प्रकार भाँति-भाँति की अनुभूतियों का उनके उत्पादनसहित संप्रदर्शन किया जाना अपेक्षित है। साथ ही इस बात को बौन नहीं जानता कि हम में से प्रत्येक व्यक्ति एक ही समय में नानामुख और नानाधी बना रहता है; एक व्यक्ति होता हुआ भी वह अनेक पात्रों में परिवर्तित होता रहता है। एक में समवेत होने वाले इन सब नानामुख पात्रों का निदर्शन होना आवश्यक है; और यह सब कुछ औचित्य तथा सम-जसता के साथ; अपने अपने महत्व के अनुसार। सत्त्व में एक चरित्र लेखक को बहुविधता के संकुल में से एकता को जन्म देना होता है; व्यवस्था में से विन्यास का उद्घाटन करना होता है; स्वतंत्र तथ्यों और तालों के संकर में से स्वरैफ्य का उत्पादन करना होता है।

जीवनी में किसी अपेक्षित तथ्य के न आने देने और किसी भी अपेक्षित तथ्य के न छुटने देने में संघटन की वह सारी ही प्रक्रिया आ जाती है, जिसके द्वारा विकीर्ण सामग्री के संघ में से एक परिपूर्ण व्यक्ति की एकता तथा सर्जावता का उद्घाटन किया जाता है; इसे हस्तगत करना चरित्रलेखक का प्रथम कर्तव्य है। चरित्रलेखक की दूसरी आवश्यकता है अपनी स्वतन्त्रता को बनाए रखना। स्ट्रैची के अनुसार इनका आशय है, उसे अपने नायक का अंधा पुजारी न बन कर उसके विषय में शक हुए सभी तथ्यों को पाठकों के सम्मुख रखना।

आज हम स्ट्रैची के उक्त कथन के महत्व को सहज ही भूल जाते हैं, क्योंकि इस विषय में चरित्रलेखकों की सामान्य मनोवृत्ति, १९१८ में, जब कि उसने अपने एमिर्नेट विक्टोरियंस के उपोद्घात में उक्त शब्द लिखे थे, आज की मनोवृत्ति से भिन्न प्रकार की थी। उन दिनों के जीवनचरित्तों

में शाय का अंत बहुत कुछ हुआ हो चुका था और होशक अपने नायक की जीवनी को ऐसे रूप में सौम्य कर दे, जैसा कि उन्हें और उनके पाठकों को माना था।

हिंदु जीवनचरित के विषय में स्ट्रेची द्वारा स्थापित किए गए विद्वत् में एक बात है, जिसे हमने अब तक बिना टिप्पणी के छोड़ रखा है और वह है अपनी सत्यता को बनाए रखना, जीवन-विषयक तथ्यों को प्रदर्शित करना, किन्तु उन्हें इस प्रकार प्रदर्शित करना जैसा कि लेखक में समझा है। सब जानते हैं कि साहित्य की इतर विधाओं की भांति रचित में भी कथनीय विषय और कथन करने वाले रचयिता के मध्य एक प्रकार की सहकारिता होती है; जिस का परिणाम यह होता है कि कला, रचयिता के व्यक्तित्व में रंगी जाता है। और इस दृष्टि से देखने पर हम जीवनीयों के दो विभाग कर सकते हैं; एक वह जिसका आविष्कार मेहन ने किया था और जो आगे चलकर बोरवैल में पराक्रांति को प्राप्त हुई। वर्तमानभुग में इस अंश का निदर्शन आमी लांबेल रचित कोट्स की जीवनी और डॉ. ए. बिस्सन द्वारा रची गई कार्लोस की जीवनी हैं। जीवनीयों की दूसरी श्रेणी यह है, जिस का सूत्रपात स्वयं बिस्सन ने किया था और जिस का मध्य निदर्शन लिटन स्ट्रेची की रचनाएँ हैं। दूयों दोनों का समान रूप से नायक के व्यक्तित्व को सजीव बनाना है। दोनों ही उसके विषय में शकत हुईं सामग्री का समुचित उपयोग करती हैं; किन्तु उस सामग्री का उपयोग करने के प्रकार दोनों के अपने भिन्न भिन्न हैं। पहले प्रकार की अपने विषय की ओर पहुँच अवैयक्तिक है, और दूसरे की वैयक्तिक। बोरवैल ने बड़ी धीरता के साथ उस सभी सामग्री का संचय किया था जो उसे अपने नायक के विषय में उपलब्ध हो सकी थी; उसके आधार पर उन्होंने अपने नायक का ऐसा सर्वांगपूर्ण प्रतिमान खड़ा किया, जिसे वह प्रतिक्षण अपने

मन और हृदय में धारण किए रहता था। वह यहीं पर उसने अपने व्यक्तित्व की इति कर दी है। उसने अपने प्रतिमान को पाठकों के संमुख प्रस्तुत करते हुए उनके सामने वह दृष्टिकोण नहीं रखा, जिसके द्वारा वह उसे देखता था; उसने अपनी अर्थसामग्री में अपने व्यक्तित्व की पुष्टि भी नहीं दी। जीवनी को सूत्रबद्ध करते समय बोसवेल का ध्यान अपने व्यक्तित्व पर था ही नहीं; उसने जानबूझ कर अपने व्यक्तित्व को जाइसन की जीवनी में नहीं संनिहित होने दिया। उसके पास एक प्रच्छन्न पट था, जिसे खोल कर उसने जनता के संमुख रख दिया; वह जनता पर निर्भर है कि वह उस पट को किस दृष्टिकोण से देखती है। इसका यह आशय नहीं कि लाइफ आफ सैमुअल जाइसन में बोसवेल का व्यक्तित्व है ही नहीं; वह है; किंतु है अनजाने में, अपने आप; इतना, जितना कि एक कलाकार का उस की कला में होना सर्वथा अनिवार्य है। उसने निष्पक्ष हो अपने नायक को भली-बुरी सभी बातें पाठकों के सम्मुख रख दी हैं। बोसवेल ने अपनी रचना के उपोद्घात में लिखा है कि वह अपनी रचना में अपने नायक को इतने परिपूर्ण तथा सर्वांगीण रूप में दिखाएगा, जितने में आज तक कोई भी व्यक्ति नहीं दीख पाया—और उसने अपने इस दावे को शतशः करके दिखा भी दिया है। क्योंकि आज तक बोसवेल की रचना के कटि पर संसार की दूसरी जीवनी नहीं उन्नत पाई। उसने अपनी प्रतिभा के द्वारा चरित्ररचना के उस प्रकार का आविष्कार किया, जो आगे चल कर इस कोटि की रचनाओं के लिए आदर्शरूप संपन्न हुआ। क्योंकि जाइसन की सत्ता जनता के मन में एक महान् लेखक अथवा तत्त्वज्ञ के रूप में नहीं थी; उसे लोग किसी जातीय कला के उत्पापक के रूप में भी नहीं देखते थे; उनकी दृष्टि में वह एक महान् पुरुष था, एक पूर्ण सत्ता थी, जिसे वे लोग सुनते थे और देखते थे, जो उनकी दृष्टि को बलात् अपनी ओर आकृष्ट कर लेता था; और ठीक एक महान् पुरुष के



रूप में हो वह बोसवैल के पन्थों में संनद्ध हुआ खड़ा है और सदा लड़ा रहेगा। बोसवैल ने उसकी यथार्थता को अपनी रचना में संपुष्टि कर दिया है; अपनी प्रतिभा द्वारा उस व्यक्ति को निर्जीव मुद्रण में कील दिया है; जो विल्कीस के साथ भोजन करता था, जो सोते बच्चों के हाथों में पैसा पकड़ाता था, जो संतरे के छिलकों को एकत्र करता था, जो मृत्यु के नाम से कांप जाता था, जो अपनी गोद में बैठा कर उसे चूमने वाली महिला से कहता था, "एक बार मुझे फिर चूमो, चूमते चले जाओ, देखें तुम पहले मरती हो या मैं।"

किंतु जीवनचरित की बोसवैलद्वारा स्थापित की गई सरणि सब विषयों में समानरूप से सफल नहीं हो सकती। हम कह सकते हैं कि इसकी सफलता का प्रमुख कारण यह है कि यह जीवनी जॉहसन के विषय में मिली गई है, जब कि जॉहसन रचित लाइफ आफ सेवेज की सफलता का प्रधान कारण यह है कि वह जॉहसन द्वारा लिखी गई है। पहली में उसका कपनीय विषय महान् है, जो, चाहे जिस प्रकार कहा जाय, फल जाता है; दूसरी में विषय का कहने वाला महान् है, जो, चाहे जिस प्रकार के विषय पर हाथ डाले, उस पर अपने महत्व की मुद्रा अंकित कर देता है। बोसवैल के समान जॉहसन ने भी अपनी कपनीय वस्तु के विषय में यथार्थभाव सभी कुछ एकत्र कर उससे समझता था, देखता था; उसने उसे अपने व्यक्ति के रंग में रंग कर जनता के सामने प्रस्तुत किया; उसके ऊपर मनचाहे मूल्या की तफ्ती लगा कर हरानों को दिलाया। इसी का परिणाम है कि उसके रचे तारक ऑफ सेवेज में हम प्रतिदित जॉहसन की अपनी जीवनी को पढ़ सकते हैं, उसके प्रति संदर्भ में हमें सेवेज के पीछे स्वयं जॉहसन लगे हुए सीत पड़ते हैं। लिटन स्ट्रेची ने अपनी रचना में इसी सरणि को अपनाया है, जिसकी

अनुकृति हमें आंद्रे मोर्वा तथा हेरल्ड निकल्सन की रचनाओं में दीख पड़ती है। अपनी रचना में यथासंभव अपने कपटीय विषय से विश्लिष्ट रहने का प्रयत्न करने पर भी स्ट्रेची अपने हृदय में चरित्र का व्याख्याता है; और उसने अपने सभी पात्रों को उसी दृष्टिकोण से पाठकों के संमुख रखा है। जब तक पाठक उसके साहचर्य में रहता है उसके संमुख वही एक दृष्टिकोण तना खड़ा रहता है, उसे स्ट्रेची के पात्रों को उसी एक दृष्टिकोण से देखना पड़ता है।

इसमें संशय नहीं कि जीवनी की इस सरणि ने स्ट्रेची की सफलता को किसी सीमा तक संकुचित कर दिया है; किंतु जहाँ इसके द्वारा उसकी व्यापकता में प्रतिबंध आया है, वहाँ साथ ही उसकी संकुचित सफलता में तीव्रता तथा गम्भीरता भी भर गई है। क्योंकि व्यक्ति के सभी विवेचनों में सद्रिपक तथ्यों का एक एक पटलविरोध होता है; प्रतिमूर्ति लिखाने के लिए बैठने वाले का एक आसनविरोध होता है, जिसमें उसकी अशेष वास्तविकता केंद्रित होकर संपुष्टि हो जाती है। यदि चरित्र-लेखक ने किसी प्रकार अपने नायक के इस आगमन को पकड़ लिया, यदि उसने उसकी इस परिदृश्य मुद्रा को हस्तगत कर लिया तो समझो उसके द्वारा उतारा गया नायक का चित्र अत्यंत ही भव्य तथा मनोह्र संपन्न होगा; जब स्ट्रेची की रचना में हमें वही बात निष्पन्न हुई दीख पड़ती है।

बहना न होगा कि जीवनी की कुछ सरणि भी लोगों से सर्वथा स्थगित नहीं है और सभी जीवनीयों पर समान रूप से सफलता के साथ इसका उपप्रांग भी नहीं किया जा सकता। हमने ऊपर कहा था कि एक ही व्यक्ति के एक ही समय में अनेक रूप धारण करते हैं, एक ही समय में उसके अनेक मत तथा दृष्टिकोण रहा करते हैं। उन सब मतों तथा दृष्टिकोणों को एक ही दृष्टि में देख लेना और उन में से उस एक दृष्टिकोण

को छोट लेना, जिसमें उस व्यक्ति का अशेष व्यक्तित्व प्रतिफलित तथा कीलित हुआ है, शोकसपीधर जैसी विश्वमुखीन प्रतिमाओं ही का काम है; और सम्भव है जिन पात्रों को स्ट्रेची ने अपने द्वारा उद्भाविन किए इष्टिकोण विशेष में प्रतिबद्ध किया है, वह उनका सच्चा तथा स्थायी इष्टिकोण न हो और इस प्रकार स्ट्रेची ने उनके यथार्थ आत्मा को किसी और ही रूप में हमारे सम्मुख रख दिया हो। उत्कृष्ट जीवन के लिखने में इस प्रकार की अनेक कठिनाइयाँ लेखक के सम्मुख आया करती हैं; इन सब से बचना और प्रभाव-शालिता के साथ यथार्थ रूप में अपने नायक की जीवनी को पाठक के सम्मुख रखना; इसी बात में इस कला की इतिवृत्तम्पता है।

कुछ भी हो, स्ट्रेची की सरणि ने साहित्य की इस भेरी में स्वतंत्रता का संचार करते हुए इसे प्रशंसा करने का साधन न रहने देकर नाटक की यथार्थ आत्मा का उपासक बनाया। एमिनेंट विक्टोरियंस के प्रकाशन से ११ वर्ष पहले फादर एंड सन नाम की रचना निकली, जिसके ऊ उसके लेखक का नाम नहीं था, किन्तु जिसे लोग ऐडमंड गोस्व की रचना बताते थे। जीवनचरित के सामान्य अर्थ में फादर एंड सन एक जीवन नहीं थी। इसके द्वारा साहित्य की एक नवीन ही विधा का सूत्रपात हुआ था। अपने तथा अपने पिता के रूप में गोस्व को मरते हुए पवित्रतावाद और उदीयमान होने वाले तर्कवाद के मध्य होने वाला संघर्ष दीक्ष पड़ा था। किन्तु भिन्न भिन्न विचारों वाले दो युगों के मध्य होने वाले संघर्ष के साथ साथ इस रचना में दो व्यक्तियों के मध्य होने वाला संघर्ष भी प्रतिफलित हुआ है। फादर एंड सन का नाम लेते ही प्रेस अवाउडिंग के साथ इसकी तुलना फुर जाती है; क्योंकि फादर एंड सन में भी हम एक व्यक्ति को उसी प्रकार के ज्वलंत तथा मूर्त मत में विश्वास करता हुआ — जैसा कि बनियन के मन में था। किन्तु जहाँ बनियन रचित प्रेस अवा

द्विग में एक आत्मा का संपर्क वर्णित है, वहाँ फादर एंड सन में दो आत्माओं का संपर्क चित्रित किया गया है इसका केन्द्रीय विषय दो भावों का पारस्परिक व्यापात है। बनियन ने अपनी रचना में आत्मा तथा परमात्मा का पारस्परिक सामंजस्य ढूँढ़ा है तो गोरस ने अपनी कृति में दो आत्माओं को परस्पर मिलाया है। फादर एंड सन को हम एक प्रकार की आत्मकथा कह सकते हैं।

दूसरी द्वारा लिखे गए जीवनचरितों के साथ साथ कुछ लेखकों ने अपने जीवन अपने आप भी लिखे हैं। इनमें कला की दृष्टि से इनेगिने ही परिष्कृत बन पाए हैं। कारण इन कठिनाई का यह है कि आत्मवेदन कला का सब से प्रवल घातक है और आत्मकथा में आत्मवेदन ही की प्रधानता रहती है। जब कोई व्यक्ति अपनी कथा लिखने बैठता है; तब वह स्वभावतः बाह्य जगत् को भूल अपने आप में समाहित हो जाता है और अपने आत्मा को दूसरों के सम्मुख गुणान्वित दिखाने और अपनी रचना को लोकप्रिय बनाने की दृष्टि से बहुधा अपने आप को ऐसे रूप में वर्णित करता है जैसा वह वास्तव में होता नहीं है। इस प्रकार की कठिनाइयों के होते हुए भी रूशो ने अपने कंफेशंस में वर्णनीय सफलता प्राप्त की है। उसने अपनी जीवनी में मानवीय स्वभाव के सत्य का उद्घाटन किया है और उसका विश्वास है कि इस रचना के पढ़ने के उपरान्त कोई भी पाठक अपने आपको उसके लेखक की अपेक्षा भ्रैयान् नहीं कह सकता; और सचमुच यह बड़े ही आश्चर्य की बात है कि रूशो द्वारा दिए गए इस आत्मचित्र को देखकर भी लोग उसके इतने भक्त तथा प्रेमी कैसे बने और बनते रहे हैं। साहित्य की इस भ्रैयी में सेन्ट आगस्टिन के कंफेशंस, बनियन की ग्रेस अबाउंडिंग, न्यूमैन की अपोलोजिया और बेजामिन रोबर्ट हेडन की आत्मजीवनी ध्यान देने योग्य हैं। हाल ही में महात्मा गांधी तथा पं० जवाहरलाल द्वारा लिखी गई

आत्मकथाओं ने इस क्षेत्र में अच्छी ख्याति प्राप्त की है।

निबंध के समान जीवनचरित लिखने की प्रथा भी हिंदी में अंग्रेजी आदि है; इसीलिए हमने जीवनचरित के उपकरणों का विवरण करने के लिए उपर अंग्रेजी के चरितलेखकों का दिग्दर्शन कराया है। हिंदी में चरितलेखन कला अभी अपने शुरुआत में है कहने को तो हिंदी में महान् पुरुषों के अनेक चरित प्रकाशित हुए हैं, किंतु कला की दृष्टि से हम उन्हें उत्कृष्ट साहित्य में नहीं गिन सकते। कल्याण मार्ग का पथिक जैसी रचनाएँ हिंदी में इनी गिनी हैं। महात्मा गांधी तथा पण्डित जवाहरलाल की आत्मकथाओं के हिंदी में अनुवाद प्रकाशित हो चुके हैं।

### गद्यकाव्य—पत्र

पत्रों में लेखक का आत्मा प्रत्यक्षरूप में संप्रतिष्ठित होता है; इसी लिए उनकी अपील पाठक के मन में पर कर जाती है। पत्रलेखक का ध्यान ब्रह्म ही घोर नहीं जाता; वह लोकप्रियता के लिए भी अपने हृदय के उद्गारों का गगन पर नहीं रखता अपनी रचना के लिए वह अनोखी भूमिका भी खोजता। उसके हृदय में एक आवेग होता है; जब वह आवेग बाधित कर बहने लगता है, तभी उसकी लेखनी कागज पर चञ्चल लगती है। निष्प्रांजना, तथा व्याभाविकता में ही पत्र की महत्ता संनिहित है। अनुपम सामाजिक प्राणी है। वह एकान्त से भावना और अपने हाथों करने के लिए उसने साहित्य की अनेक विधाओं का साधन रचा है। तन्मय नयी विधाओं में उसे जीवन की समष्टि प्रपञ्च उत्तरे दिनी प्रकट करने का ध्यानवर्धित होना पड़ता है। इसके विपरीत वन में उदय

कोई एक पटल प्रकाशित होता है; उसके जीवन का कोई पक्षविरोध उद्दीपित होता है। जिस प्रकार बिजली बादल के एक देश को चमका कर उसमें घुस जाती है, इसी प्रकार पत्र भी लेखक की वृत्ति के एक अंश की प्रदीपित क बहुधा नष्ट हो जाता है; और कभी कभी, माग्य हुआ तो, सुरक्षित भी बन जाता है।

अंग्रेजी में 'डोरोथी ओस्बोर्न' के द्वारा अपने पति सर विलियम टेंपल को लिखे गए पत्र प्रसिद्ध हैं। उनमें जहाँ डोरोथी का आत्मा अपने सारस्वत में प्रवाहित हुआ है, वहाँ साथ ही टेंपल के स्वभाव का भी अत्यंत ही भावपूर्ण चित्रण संपन्न हुआ है। ये पत्र १६५२ से १६५४ तक लिखे गए थे।

चरित्र की दृष्टि से लोगों ने प्रेमपत्रों पर आक्षेप किए हैं। उन आक्षेपों के रहते हुए भी मनुष्य ने इस कोटि के पत्रों में जो रसास्वादन किया है वह अन्य प्रकार के साहित्य में दुष्प्राप्य है। इन पत्रों में मनुष्य की प्रेमवृत्ति एक पारा में समृद्ध होकर बहती है; उसका आत्मा प्रेमी से संश्लिष्ट हो उसके कान में प्रेममालाध करता है। इस समृद्धि तथा विविक्तता में ही इन पत्रों की अमरता का स्रोत है।

स्विफ्ट के द्वारा स्टेला को, और कीट्स द्वारा कैनी माउन को लिखे गए प्रेमपत्रों में हमें प्रेम का वह विविक्त तथा परिपूत प्रवाह दीख पड़ता है जो साहित्य की अन्य किसी भी रचना में स्यात् ही मिल सके। जेन कार्लाइल के द्वारा अपने प्रेमी के प्रति लिखे गए पत्रों में उद्भूत हुए प्रेम में कहीं शारीरिकता का अंश आवश्यकता से अधिक व्यक्त हो गया है। इस प्रकार में 'डॉरेस वेलपोल तथा जेन आस्टन के प्रेमपत्र स्मरणीय हैं।

और जहाँ हम पत्रसाहित्य में उनके लेखकों का प्रत्यक्ष दर्शन करते हैं वहाँ साथ ही हम उन्हें प्रतिदिन की छोटी से छोटी, किन्तु प्रेमियों के लिए सब से अधिक महत्वशाली बातों में संलग्न हुआ भी पाते हैं। यहाँ हम

टैपल को अपनी प्रेमिका डोरोथी के लिए पेयविशेष खरीदता हुआ देखते हैं, और स्विफ्ट को स्टेला के लिए चोकोलेट भेजता हुआ पाते हैं। यहाँ हमें ये लोग एक दूसरे के लिए पैसा पैसा जोड़ते और खर्च करते दोस्त पड़ते हैं हम यहाँ हॉरेस वेलवोल को स्ट्रावेरी हिल वाले मकान में फर्निचर बुद्धि हूँ देखते हैं। यहाँ हमें ये लोग ठीक उसी वेगभूषा में दोस्त पड़ते हैं जिस में ये रहते थे; उनकी सारी परेलू बातें यहाँ हमारे सामने आ जाती हैं; यहाँ तक कि उनका सारा आधा ही हमारे सामने विवृत हो जाता है। इसके साथ ही पशु के द्वारा हमें किसी सीमा तक अतीत का ज्ञान भी होता है। जिस बात को हम इतिहास के पृष्ठों में नीरसता के साथ पढ़ते हैं वही पशु की परिधि में आ सरस बन जाता है और हम अनायास ही इतिहास की कुत्ति में सरक जाते हैं। जहाँ हमें इन पशु में प्रेमी लोग हाथ में हाथ मिला खड़े देख पड़ते हैं वहाँ साथ ही हमें इनमें उनके समय की सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक तथा व्यावहारिक परिस्थिति का भी किसी अंश तक बोध हो जाता है। इन पशु के द्वारा हमें अनुमान हो पड़ा चलता है कि किस प्रकार जॉर्जन एवलिन जैसे सुमन्य तथा सुवर्द्धन नागरिक भी यन्त्रण में फँस हुए व्यक्तियों को देखने जाते थे, किस प्रकार गिरफ्तार के शरीर को निर्बाध बना कर उन्हे, दो पैरों की फौज रतकर, प्रेस को को दिखाया जाता था। लण्डन में लगने वाली आग हमारी आँखों के सामने फिर से नाचने लगती है, जब हम पेंसिल में पढ़ते हैं कि बर्दा क्यूरी अपने घोबले तक तक नहीं छोड़े; जब तक कि उनके पंथ अधकच्चे नहीं गए। अठारहवीं सदी के संज्ञन का आवागम और व्यापार एक हमारे सामने आ जाता है जब हम स्विफ्ट का स्टेला के प्रति वह निष्ठा पाते हैं कि आज उसने लंडन और चेम्पिया के बीच पड़ने वाले पास मेंतो की सेर की। इसी प्रकार उस समय के जीवन का परिमाण और

उसकी व्यवस्था उस समय के पिरेटों की दशा, उस समय के हाउस ऑफ़ कॉमंस तथा उसके सदस्यों की इच्छियाँ, सभी बातें इन पत्रों को पढ़कर हमारी आँखों के आगे आ खड़ी होती है।

बिना प्रकार पत्र लिखने वालों का उसी प्रकार पत्रों का भी अन्त नहीं है। पत्र लिखने की कोई विशेष कला भी नहीं है; क्योंकि भिन्न भिन्न व्यक्तियों ने भिन्न भिन्न प्रकार के पत्र लिखे हैं। किन्तु सब प्रकार के पत्रों के अन्तस्तल में एक कला काम करती है, और वह है यह, कि पत्र की परिधि में उसका लिखने वाला सचमुच पत्रमय हो जाता है; पत्र लिखते समय सारे संसार को त्याग वह अपने विविक्त व्यक्तित्व को अपने प्रेमा के संयुक्त रखता है; वस उसकी कला का सार इसी बात में है।

हिंदीजगत में पत्रों के महत्त्व को अभी तक नहीं पहचाना गया है, और न ही पत्रों को साहित्य की किसी विधा में ही प्रविष्ट किया गया है। हमारे यहाँ पत्रों को सुरक्षित रखने की प्रथा भी नहीं चली है। हाँ महात्मा गांधी द्वारा दक्षिण अफ्रीका से अपने कुटुम्बीय जनो को लिखे गए पत्र प्रकाशित हो चुके हैं और साथ ही पण्डित जवाहरलाल द्वारा अपनी पुत्री इंदिरा कुमारा की ऐतिहासिक परिचान के लिए लिखे गए पत्र भी हिंदी में आ गए हैं।

## वर्तमान जगत और आलोचक

साहित्य की प्रत्येक रचना, इतिहास के युगविशेष में होने वाला परिस्थितिविशेष में जीने वाले व्यक्तिविशेष के आरम्य अनुभवों का भागात्मक प्रकाशन है; फलतः इसमें रचयिता के व्यक्तित्व का प्रतिफलन होना स्वाभाविक है। किन्तु अब प्रश्न यह है कि साहित्यकार के व्यक्तित्व



पर उस समाज का, जिसमें कि वह जोता है, कहीं तक प्रभाव पड़ता है; दूसरे शब्दों में हम यह पूछ सकते हैं कि साहित्य का उस युगविशेष के आत्मा के साथ और एक कलाकार का अपने समसामयिक जगत् के साथ क्या संबंध है।

इसमें संदेह नहीं कि इतिहास के प्रत्येक युग का आत्मा वृषकु ही होता है, जो उस युग में प्राणित होने वाली इतिहास के प्रत्येक सामाजिक तथा बौद्धिक शक्तियों से उत्पन्न होता है। युग का आत्मा मान लीजिए, हम भारतीय इतिहास के वैदिक युग मिन्य होता है पर दृष्टिपात करते हैं; इस युग का नाम लेते ही वृष्ण

भावों से विभूषित आर्य जाति इस देश को अम्बुदय की ओर धाव करती हुई हमारी आँखों में घट जाती है और हमें वे दिन याद आ जाते हैं जब प्रातः और संध्या काल के समय नदियों के तट वैदिक मंत्रों गान से मुखरित हो उठते थे और दिन का शेष समय बीता तथा साहस के कृत्यों में व्यतीत हुआ करता था। इसी प्रकार जब हम बौद्ध युग पर दृष्टिपात करते हैं तब धर्म कर्म में दीक्षित हुए बौद्ध भिक्षु, संघों में विभक्त होकर देश विदेशों में सुद्ध भगवान् का संदेश सुनाने के लिए दृष्टिबद्ध हुए हमारे सामने आ जाते हैं और हमें भारत का वह स्वरूप स्मरण हो आता है जब निःश्रेयस तथा निर्वाण लाभ के लिए साक्षात्पति हो अपने ऐदिक अम्बुदय की ओर से आरित माँच ली थी। इसी प्रकार जब हम इंग्लैंड के विकटोरियन युग को स्मरण करते हैं, तब हमारे मन में नाना प्रकार के नये प्रतिरूप और प्रायः भर जाते हैं और हमें बड़े बियाल-काय, लंबी दाढ़ी और भारी गिरों वाले मानव हमारे आँखों में खड़े होते हैं, जिनमें से कुछ स्वातंत्र्य का ध्वज करने वाला होता रचते दोल पड़ते हैं, और कुछ की सेलानी राजनीतिविशेषक मण

में व्यापृत होती दीख पड़ती है। कतिपय मनस्वी उदात्त व्येय, प्रौढ शिक्षण, गृहनिर्माण, निर्वाचनाधिकार तथा इसी प्रकार के अन्य सामाजिक सुधारों में रत हुए दीख पड़ते हैं और किन्हीं का मस्तिष्क विज्ञान के विश्लेषण में संलग्न हुआ दृष्टिगत होता है।

इसके विपरीत जब हम वर्तमान जगत् पर दृष्टि डालते हैं, तब हमें आधुनिक युग का एक भी चित्र परिपूर्ण नहीं दीख पड़ता। वैदिक युग के अपि को शात या कि चित्र परिपूर्ण थे उसका जीवन एक है और उसी के अनुरूप उसका जब कि वर्तमान साहित्य भी एक है। उसे उस बात का बोध था, युग के चित्र जिसकी, कला के क्षेत्र में उसे आवश्यकता थी। इसी प्रकार जब हम इंग्लैंड के विक्टोरियन युग में संपन्न हुए उपन्यास, कविता, नाटक, तथा सामाजिक इतिहास को पढ़ते हैं तब भी हमारे संमुख उस समय के इंग्लैंड की सम्पदा तथा संस्कृति का एक ठोस तथा परिपूर्ण चित्र आ विराजता है। किंतु आधुनिक जगत् की सम्पदा को मूर्त रूप में पाठकों के संमुख रखने के लिए हमारे पास एक भी परिपूर्ण चित्र नहीं है।

संसार के इतिहास में ऐसा काल कभी नहीं आया, जब कि समा-लोचको ने अपनी समसामयिक सामाजिक व्यवस्था सदा से ही मनुष्य की कटु आलोचना न की हो और जब कवियों ने अपने वर्तमान अपने युग की निंदा करके अतीत में आनंद की से असंतुष्ट रहना उद्भावना न की हो। सन् १८०० में हम बर्ड्सवर्थ को आया है तात्कालिक समाज में दीख पड़ने वाली बाधवृत्तित्ता की कटु आलोचना करता पाते हैं तो अपने यहाँ वैदिक काल में भी हम ऋग्वेद के संकलयिता अपियों को अपने से पुरातन

समझा करता है। उसकी सदा से यही परिदेवना रही है कि  
ल में उन्नति बहुत धीमी है, यौवन बहुत अस्थायी है, प्रतिभा  
मुचित है और आचार में बहुत उच्छ्वलता है।

प्रकार की परंपरागत परिदेवना पर आवश्यकता से अधिक  
ध्यान देना बुरा है; किंतु इसमें संदेह नहीं कि आज  
युग के हमारा युग विघटन (disintegration) का युग  
गुण है। इसमें हमें किसी भी जगह किसी प्रकार का विधान  
अथवा संघटन नहीं देख पड़ता। आज मनुष्य के ऊपर  
प्रकार के कृतव्यों का अभिनिवेश नहीं रहा। विज्ञान ने इसकी  
वृद्धा को हुला दिया है; उसने उसे बता दिया है कि विश्व के  
किसी भी दैवीय शक्ति का हाथ नहीं है। उसके जीवन में कोई  
अथवा अनुसंधान नहीं है। राजनीतिक दृष्ट्या वह एक मतस्य  
वह अपने आप को किसी भी ऐसी धार्मिक अथवा राजनीतिक  
सदस्य नहीं समझता, जिस को कि उसके चहुँओर के व्यक्ति  
नते हो। आज वह अपने आपको नीति तथा अर्थ की प्राचीन  
के भग्नावशेषों पर खड़ा हुआ पाता है, और उन्नीसवीं सदी में  
सामाजिक सुधार की इच्छा से उसके मन में किसी भी प्रकार  
ता नहीं संचरित होती।

आजिक क्षेत्र में भी आज आचार-व्यवहार की निरंतरता नियमावली  
है। आज मनुष्य की दृष्टि में पाप कोई वस्तु नहीं रह गया है।  
नाशास्त्र ने उसे जता दिया है कि आचारशास्त्र का एकमात्र  
रीतिरिवाज है, जीवविद्या तथा मनोविज्ञान ने 'उसके प्रसन्नचर्यसंबंधी

विचारों में परिवर्तन ला दिया है और आज उसे समाज के संपटन के पीछे एकमात्र स्वार्थ तथा अर्थलिप्सा के भाव काम करते दीख पड़ते हैं।

आज के आत्मिक जगत् में सब से अधिक खलने वाली घृति यह है कि आगे या पीछे एक न एक दिन आत्मा को शरीर के संमुख झुक जाना है; जल्दी या देर में सभी आत्माओं को दग्ध तथा भग्न शरीर द्वारा परामृत होना है; आज या कल ऐसा समय अवश्य आना है, जब विचार नहीं होंगे, एकमात्र उन्माद, अनुताप, उच्छ्वसन और अंतिम निद्रा होगी। वर्तमान जगत् में आत्मा का कोई मूल्य ही नहीं रह गया है। वह एकतामयी उदात्त भावना, जिस के अनुसार प्रत्येक निर्माण में क्रम और एक प्रकार का संतुलन दीख पड़ता था, मनुष्य और विश्व एक दूसरे से संबद्ध और एक दूसरे के आश्रित दीख पड़ते थे, वह ध्यापक ऋतु, जिसमें हर वस्तु के लिए एक निश्चित स्थान था और जिस के वशंवद हो हर वस्तु अपने निश्चित ध्येय की ओर अग्रसर रहती थी, आज प्रभाववादियों द्वारा खींचा गया भग्नावशेषों की राशि का उसड़ा-पुलड़ा चित्र बन गया है; और मनुष्य अपनी रक्षा तथा वस्तुजात के चरम निर्माण में अपना कोई निश्चित स्थान न देख सकने के कारण स्वर्गधाम से दूर जा पड़ा है। उसका चिरपरिचित जगत् उसके लिए अपरिचित सा बन गया है।

ऐसी अवस्था में इस प्रश्न का होना स्वभाविक है कि इन सब बातों का साहित्य के साथ क्या संबंध है; और निःसंदेह निष्प्रतिभाई साहित्य का प्रत्यक्ष रूप से इन बातों से कोई संबंध है भी देशकाल की नहीं। कला की प्रत्येक रचना में एक तत्त्व ऐसा होता है परिधि से बाहर जिस का मनुष्य के चित्तसहचर मनोवेगों के अतिरिक्त और होती है किसी बात से संबंध नहीं होता; और कविता तो विशेष रूप से देश काल की परिधि से बाहर रहती आई है।

विरव के महान् कलाकारों में एक ऐसी व्यापक शक्तिमत्ता होती है, जिस द्वारा वे अपने चरुंभार के वातावरण में रह कर भी उससे ऊपर उठते हैं, और अपनी रचनाओं में उन्हीं तत्वों का संकलन करते हैं, जिन प्रकृति उनकी निगूढ मनःस्थिती से होती है। हमारे यहाँ बाल्मीकि, व्यास, कालिदास और तुलसीदास ऐसे ही कलाकार हुए हैं। इंग्लैंड में शेक्सपियर, मिट्टन और बर्दे सवर्ष इसी कोटि के कलाकार थे।

सामान्य वातावरण में रह कर भी अपने समय की प्रभाव पड़ा करता है और देशकाज की परि- है, त्यों ही हम इस बात को मान लेते हैं कि उन जिन से बाहर रहने भी सामान्य वातावरण का प्रभाव पड़ा करता है और पर भी विश्वप्रति वे भी अपने समय की प्रमविष्णु वृत्ति से प्रभावित भाषों पर इनका हुश्रा करते हैं। देश और काल के ये तत्व, अनजाने प्रभाव पड़ता है ही, उनके रचनातन्त्रों में आ विराजते हैं और उनको प्रतिभा को ऐसे राजन्यों पर डाल देते हैं, जिन के दोनों और देश काल के नानाविध तत्वों की प्रदर्शनी लगी रहती है। उनमें रचना में जीवन की परिपूर्णता हो तब आती है, जब वे राज्य में अपने समय के अशास्त्र को भी संमिलित कर दें। अपने यहाँ कालिदास की रचनाओं में यही बात दोल पड़ती है; और शास्त्र तथा अशास्त्र के इस संविधान में ही विश्वजनीन कवियों की इतिकर्तव्यता है।

किन्तु वर्तमान जगत् की परिस्थिति कुछ विपरीत ही हो रही है। आजकल कल की प्रमविष्णु वृत्ति मुरा निरेशालक साहित्य का चरित्र है, और हमें आधुनिक साहित्य में जो कुछ भी बोझ से संबंध है, उस बहुत विधेयात्मक अंश मिलता है, वह एकमात्र था, चरित्र का वर्तमान वेत्त और प्रेमचन्द जैसे युग के पुत्रों की देन

पाठ में चमाया है। आधुनिक लेखकों की दीख पड़ने वाली प्रतिभा की न्यूनता का एक कारण यह भी है कि वे अपने बहुश्रुत दीख पड़ने वाले चारित्रिक नियमों का प्रस्तावना करते हैं; और स्मरण रहे, इन गठे हुए चारित्रिक नियमों में ही प्राचीन काल की बहुसंख्यक रचनाओं का मूल निहित है, और कौन कह सकता है कि यदि चरित्र के विषय में बनाये गए ये नियम न होते, तो आज हमारे साहित्य की क्या गति होती और उसका परिणाम कितना निर्बल रहा होता। संसार के साहित्य का आधे से अधिक भाग चरित्र के नियमों में ही आविर्भूत हुआ है।

किन्तु साथ ही हमें यह भी मानना पड़ेगा कि मनुष्य सदा से विश्व के साथ सम्बन्ध जोड़ कर शान्ति ढूँढता आया है। उसकी इच्छा यही रही है कि वह संघर्ष का अंग बन कर रहे। चिरंतन काल से वह इस प्रकार के आयोजन में आस्था रखता आया है, जिसमें हर व्यक्ति संघ का अवयव बन कर रहता हो। मनुष्य की इस अभिलाषा को पूरा करने के लिए ही आनुकम्बिक सम्बन्धों ने पौराणिक जगत् में देवताओं को और दृश्यमान जगत् में सामाजिक तथा राजनीतिक व्यवस्थाओं की आयोजना की है; और यह सचमुच बड़े ही दुर्भाग्य की बात है कि वर्तमान काल के साहित्यिक पुरुषों का जीवन अपने चहुँ ओर दीख पड़ने वाले धर्म, समाज और नीति के सँडहों में बीत रहा है, और उन में मनुष्यजाति को संघटित करने वाले किसी संघ को स्थापित करने की न तो इच्छा ही रह गई है, और न उत्साह ही है।

और ठीक इसी अवस्था पर पहुँच कर आधुनिक पाठक और लेखक दोनों ही ने, विश्वव्यापी एकता को उपलब्ध करना असम्भव समझ, वैयक्तिक शरीर की इच्छा को अपनी विवेचना का विषय बनाया है। अतीत

के सभी कलाकारों ने मनुष्य का, उसके चहुँओर फैली हुई प्राकृतिक शक्तियों के साथ सम्बन्ध स्थापित करके उसे देखा है। क्या हिन्दू, क्या ग्रीक, क्या होमर और क्या ईसाई, सभी धर्मों ने प्रकृति की इन मूक शक्तियों को सजीव बना कर देखा है; उन्हें हमारे समान शरीरधारी बनाकर उनके विषय में कयाएँ घड़ी हैं, जिन को लेकर ही प्राचीन काल की साहित्यिक रचनाएँ, संपन्न हो पाई हैं। किन्तु आधुनिक

कवि के लिए जहाँ परंपरागत देवी देवता चल बसे हैं, वहाँ उसकी दृष्टि में उनकी कथाकहानियों का भी कोई मूल्य नहीं रह गया है। आज हम उन कथाओं को अपनी रचना का आधार मले ही बना लें; किन्तु हमें उनमें होने वाली घटनाओं का दार्ष्टिक अनुभव नहीं होता। यदि वर्तमान काल का लेखक धर्म सम्बन्धी रचना करने बैठता है, तो उसे अपने मनावेगों के लिए निज प्रतीक षड़ने पड़ते हैं। आजकल के बहुसंख्यक कलाकारों के लिए आत्मा अचेतन बन गया है, और पुराणकथिक जगत् निरयंक रह गया है।

और यहाँ हम, वर्तमान साहित्य "ग्रह" की अभिव्यक्ति के लिए कौन कौन से उपाय काम में लाता है इस विषय में कुछ न कह केवल यह बताएँगे कि सांप्रतिक साहित्य और समाज वर्तमान काल के पाठकों और समालोचकों को किस प्रकार प्रभावित करता है।

सभी जानते हैं कि समालोचक भी, कलाकार के समान, एक व्यक्ति ही है, और प्रत्येक व्यक्ति की अपनी रुचि प्रयत्न ही हुआ करता है। प्रत्येक व्यक्ति का साहित्यरसास्वाद अपनी आवश्यकता तथा रुचि के अनुसार विशिष्ट प्रकार का होता है। साहित्यिक रचना के रसास्वादन में प्रत्येक की अपनी अवस्था, चित्तवृत्ति, तथा अनुभव साथ दिया करते हैं।

जिस प्रकार साहित्यरचना में, उसी प्रकार समालोचना में भी देश और काल का जागरूक रहना स्वाभाविक है। क्यों कि साहित्यकार के समान समालोचक भी इतिहास के किसी युगविशेष में जीता है और उसकी अपनी एक परिस्थिति और वातावरण हुआ करता है। और यह वास्तविक है कि प्रत्येक युग अपनी आवश्यकता और अपने दृष्टिकोण अनुकूल ही कला के उत्पादों पर विचार किया करता है।

किन्तु यह सब कुछ होने पर भी वर्तमान युग के प्रतिरूप-चित्र को षड़ने वाले पैशन तथा विचारों की अंतस्तली में जीवन का वही चिरंतन क्षुधा हुआ है जो हमें पौराणिक रचनाओं में सुनाई पड़ता है। हम अपने आशाव्यापकों के पीछे भी चिरंतन काल के विश्राम और आशाव्यापक छिपे बैठे हैं। हमारे मनोविश्लेषण के मूल में अतीत सदियों अगणित मनोभाव तथा रज्जाभंग संनिहित हैं और हमारी अचेतन की रूढ़ि के पीछे आदि काल से आजा आने वाला मानव-हृदय का ज्ञान छिपा हुआ है।

इस प्रकार की परिस्थिति में पूछा जा सकता है कि सच्चा समालोचक कौन है और उसका क्या कर्तव्य है? उन लोगों के प्रति उसका क्या होना चाहिए, जो उलझे हुए हैं कि उन्हें कौन सी पुस्तकें पढ़नी चाहिए और वे उन्हें किस प्रकार पढ़ें?

प्रथम प्रश्न के अनेक उत्तर हो सकते हैं। महाशय डॉ. एच. ई. हार्डि

के मत में विचारज्ञान समालोचक यह है, जो वर्तमान समस्याओं में रत रहता हो। समालोचक के कर्तव्य अतीत की शक्तियों को उन समस्याओं के करने में जोड़ता हो। समालोचना की इस परिमारा के मूल में निम्न समालोचक कलाकार बन कर खोल रहा है। एच. आर. लेवि



अनुसार मनुष्य समानोन्मत्त रह है जो विधायी मंनिष्य (situation) में सदायता देता हो । प्रेक्स ईस्टमान के मत में समालोचना की भी वैज्ञानिक बनाया जा सकता है, और उनकी दृष्टि में समालोचना के अनेक रहस्यों को सहज ही हल किया जा सकता है, यदि हम अपने मन को मलौमति पहचान जाएँ । यह बात कहने में सहज प्रतीत होती है; और इसमें संदेह नहीं कि जब विज्ञान यह बता चुकेगा कि जीवन क्या वस्तु है, समालोचना के भी बहुत में रहस्य प्रकट हो जाएँगे । किंतु इस बीच में, जब तक कि वैज्ञानिक जीवन का निरूपण न कर उसका मूल और शक्ति इन शब्दों के द्वारा वर्णन करते रहेंगे, तब तक एक साहित्यिक समालोच भी—उत्पत्तिप्रक्रिया को मनोविज्ञान के द्वारा निरूपित न कर सकने के कारण, अपने अनुभवों के द्वारा ही इसके परिणाम का वर्णन करता रहेगा ।

प्रोफेसर आर्च. ए. रिचार्ड्स—जिन्होंने कलासंबंधी अनुभव का मनोविज्ञान द्वारा व्याख्यान करने का सूत्रपात किया था—अब भाषा-विज्ञान के द्वारा उसकी उपपत्ति मानने लगे हैं । अब उन्हें समालोचना का मविष्य भाषाविज्ञान के सहन तथा अब तक उपेक्षा की दृष्टि से देखे गए क्षेत्र में दीख पड़ता है । क्योंकि शब्दों के अर्थ और उनकी वृत्ति के विषय में प्रश्न करना, दूसरे शब्दों में, मनुष्य के आत्मप्रकाशन के आरोप उपकरण समवाय पर विचार करना है । उनका विश्वास है कि जिस प्रकार भौतिक विज्ञान द्वारा हम ने बाह्य परिस्थिति पर अधिकार प्राप्त किया है इसी प्रकार शब्दविद्या द्वारा हम अपनी मानसिक वृत्तियों पर अधिकार स्थापित कर सकेंगे ।

कहना न होगा कि उक्त प्रकार का अनुशीलन गिने-बुने विरोधों का काम है । इसके लिए इतने अधिक मानसिक विकास और मनोविज्ञान के इतने अधिक सहन परिणाम की आवश्यकता है कि जिसका प्राप्त करना

सामान्य जनता के लिए असंभव है। इस क्रांति के समालोचकों द्वारा किए गए साहित्यविवेचन को गुन कर जनता के यह कह उठने का भय है कि इसमें समालोचक समालोचना नहीं कर रहा, अपितु वह अपनी व्युत्पत्ति और विदग्धता प्रदर्शित कर रहा है।

एक बात और। बहुधा हमें ऐसे समालोचक मिलते हैं, जिनका प्रत्यक्ष संबंध साहित्यिक इतिहास से होता है, अथवा जो समालोचना का समाज, मनोविकास अथवा पुस्तक-संपादन से संबंध प्रमुख ध्येय पाठकों रखते हैं। निश्चय ही ये बातें सदा साहित्य के अध्ययन की रुचि का तथा अनुशीलन के लिए अनिवार्य रहेंगी; क्योंकि ज्ञान के परिष्कार के बिना रुचि में दृढ़ता नहीं आती; और पाठकों की रुचि का परिष्कार ही समालोचना का प्रमुख लक्ष्य है।

प्रतिभा वह शक्ति है, जो सौष्ठव को जन्म देती है; रुचि वह शक्ति है; जो प्रतिभा द्वारा उत्पन्न किए गए सौष्ठव को—अधिक से अधिक दृष्टिकोणों से, उसके गहन से गहन स्तर तक पहुँचकर, उसके अधिक से अधिक परिष्कार वैशिष्ट्य तथा संबंधों को ध्यान में रखती हुई,—देखती है। संक्षेप में हम प्रतिभा के उत्पादों से प्रभावित होने की शक्ति को रुचि कहते हैं।

हैमलिट के अनुसार समालोचना का काम कलान्वित रचनाओं के विशेष गुणों को पहचानना और उनका लक्षण करना है। दूसरे शब्दों में उनके अनुसार समालोचना साहित्य का विवरण टट्टरती है। समालोचना के द्वारा रुचि पर नियंत्रण नहीं किया जा सकता। पुस्तकों के साथ होने वाले अनिष्ट परिचय से ही साहित्यचर्चा की शक्ति का उपलान होता है।

समालोचना के निर्विकल्प नियम कोई नहीं हैं; और कोई भी संमति, चाहे वह कितने भी बल के साथ पद्य या गद्य में घोषित की गई

समालोचना भी बरक़िब होती है। किन्तु हमें यह ध्यान रखना है, जो एकलतः  
 समन्वय के बोधे एक मानक रहता है, जो एकलतः  
 होने पर भी इतना ही अधिकतम तथा अधिक होता है; मितना कि  
 में दोल पड़ने वाले बुद्धिचार्य के पाँछे संनिहित हुआ अरोप  
 वीनः पुनिक सार। महाकवि गोस्टे ने कालिदास रचित एकुमला  
 लोचना करते हुए कहा था कि यह रचना सामान्य तथा अनेकान्न  
 मानव जाति का आदरपात्र रहती आई है। इस समालोचना का  
 अधिक स्थायी मापदंड यह स्थिरता ही है। जो रचना  
 यतया संस्कृति, सांख्य तथा यवि की परिपोषक हो, समन्वय  
 रचना वास्तव में अमर है, और यह सदा साहित्यिकों के मन  
 संचार करती रहेगी। एकल मोष्टववाद की समस्याएँ, अनूतं दत्तो  
 गुशीलन करने वाले विचारको को उदा अपनी ओर आकृष्ट होती  
 किन्तु साहित्य का आस्वाद तो मानवजाति का सामान्य दाव है।  
 सुन्देह नहीं कि साहित्यरसन पर भी, मानव स्वभाव में अविभाज्य रूप  
 निविष्ट हुई कठोरता तथा पक्षपातो का प्रभाव पड़ना अनिवार्य है,  
 समालोचनकला की बहुत अंशों में जीवन-कला के साथ समानता  
 जिस प्रकार हमारे जीवन में निपेधात्मक तत्त्वों की अपेक्षा  
 आत्मक तत्त्वों का अधिक महत्त्व है, इसी प्रकार समालोचना में  
 सदा से विधेयात्मक दृष्टिकोण का ही महत्त्व स्थापित रहता  
 है। कौन नहीं जानता कि कठु भावनाओं की अपेक्षा समवेदना और  
 यत के भाव अधिक मंगलमय हैं; केवल बुद्धि की अपेक्षा मन तथा  
 दोनों को संस्कृत करना अव्यक्त है, पृथा की अपेक्षा प्रेम करना  
 कल्याणकारी है। प्रत्येक समालोचना में ज्ञान का होना

आवश्यक है, किन्तु यही ज्ञान एक सचिर्दृष्टिमान समालोचक को देन बन कर उसे मानसिक विदग्धता में रंग देता है, इस पर विवेक और मद्रमादना की कूची फेर देता है, जीवन की व्यापक परिधि को नानामुलता तथा विस्तार को पहचानने की शक्ति से मूर्छित कर देता है, और इस प्रकार मन के अनुभवों का, उन्हें मनोवेग तथा इन्द्रियतत्त्वों के साथ मिला कर व्याख्यान करता है। उसकी दृष्टि में जीवन तथा साहित्य, स्मृति तथा ऐशोम्मेय (revelation) साथ साथ चलते हैं। ज्यों ज्यों वह मनुष्य के ज्ञान और जीवन के अनुभवों को हृद्गत करता है, ज्यों ज्यों साहित्य के प्रति उसको प्रतिक्रिया अधिकाधिक पूर्ण तथा सकलवती होती चली जाती है, और ज्यों ज्यों उसका साहित्यपरिशीलन बढ़ता जाता है, ज्यों ज्यों साहित्य के प्रति उसका अनुराग मो दिगुणित होता चला जाता है।

और यद्यपि हम आज आशाभंगों के वर्तमान नास्तिक युग में जी रहे हैं, तथापि एतक पाठक के संमुख, चाहे वह अपने समालोचक का निदान्तो तथा नियमों की किसी फलक पर उत्कीर्ण हुआ मद्दल न भी देख सके, जायन की गरिमा का एक मापदंड विद्यमान है, जिसे वह अपनी दृष्टियों में अविचल तथा अरिवर्तनीय रूप से संनिहित हुआ अनुभव करता है। अपनी आँखों के संमुख भग्न होने वाले मंत्र्यों के बीच में, आर्थिक, सामाजिक, तथा चारित्रिक आश्यों के गिरने को तड़ित्तड़ में, विज्ञान तथा व्यावसाय द्वारा दिगुणित दुर्दृष्टमृगदृष्ट्या की उगता में, राजनीति के घातक दाघपेचों में तानाशाही के निरंकुश प्रसर में, विवर्तन विमंग तथा विलोद के संक्रामक संकुल में, यह काम एक मनरसो समालोचक ही का है कि यह व्याकुल समाज को जीवन का सरल, स्पष्ट तथा अत्यावृत्त मार्ग प्रदर्शित करे।

वेसा समालोचक घोषित कर सकता है कि राम और सीता के पावन चरित की अव्ययता में उसका पूरा विश्वास है। शकुन्तला की प्रेमोन्मत्तता में उसका पूर्ण विश्वास है। उसकी दृष्टि में हेमलेख, प्रेमोन्मत्त, एतद्वत् सदा में अक्षय बने रहेंगे। उसकी आस्था है रामायण, महाभारत और पुराणों की गरिमा में, शकुन्तला तथा मेघदूत की रोदनमय की मधुरता में, सुषण्व की मार्मिक मधुरता में, मृगश और लाल के धीरस की लहरों में, और रामचरितमानस की सर्वतोमुखी एकता में। यह कह सकता है कि उसका विश्वास है शंकराचार्य तथा दासदास की विश्वजनीनता में, कविचर रवींद्र की घनता तथा तत्त्वज्ञान में, शा की मानसिक निष्ठा में और वेल्स की मानसिक उत्सुकता में। यह घोषित कर सकता है कि उसकी थोड़ी है चाहर, फोर्डिंग, टॉल्स्टाय, वास्को और प्रेमचंद की व्यापिनी तथा वेदनाशील सुर्यता में और शंकराचार्य के कवित्व की गरिमा, प्रभुता और प्रभात में।

यह विश्वास, यह आस्था और यह अभिनिवेश ऐसे हैं, जिनके समर्थन में रसिक समालोचक को कभी भी नतमस्तक नहीं होना पड़ता। चतुर समालोचक अतीत और वर्तमान दोनों ही पर व्यापक दृष्टि रखता हुआ इनको गतिमान तथा चलवान बना सकता है। उसका ध्येय होना चाहिए समवेदना के साथ साहित्य का व्याख्यान करना। यहाँ उसे क्रोध, ईर्ष्या, अस्वा तथा मत्सर का परित्याग करना होगा; अपनी परिधि में न उसे किसी का उपहास करना है और न किसी की अनुचित रूप से पीठ ठोकनी है। उसका प्रमुख कर्तव्य है साहित्य को समझना और उसे समवेदना के साथ समझना।

ये शब्दों का निदर्शन हो चुका; अब उसकी प्रक्रिया पर कुछ

आलोचना के विचार करना है। 'स्विगन' के अनुसार सफल समालोचक उपकरण को निम्नलिखित छः प्रश्नों का उत्तर देना चाहिए—

१. विवेच्य रचना के लेखक ने क्या करने का प्रयत्न किया है ?
२. उसने इसको किस प्रकार किया है ?
३. वह क्या व्यक्त करना चाहता है ?
४. उसने इसे किस प्रकार व्यक्त किया है ?
५. उसकी रचना का मुझ (समालोचक) पर क्या प्रभाव पड़ा है ?
६. मैं (समालोचक) उस रचना का किस प्रकार व्यक्त कर सकता हूँ ?

ध्यान रहे, ऊपर लिखी प्रश्नावलि में वैयक्तिक प्रतिक्रिया को पहला स्थान न देकर पाँचवें नम्बर पर रखा गया है। क्रोस के अनुसार आज समालोचना में वैयक्तिक प्रतिक्रिया का वही स्थान है।

प्रोफेसर मिडल्टन भरे समालोचना की तुलनात्मक प्रक्रिया का वर्णन करते हुए लिखते हैं—

सब से पहले एक समालोचक को अपनी समालोच्य रचना के विशेष प्रभाव को, अर्थात् उसकी विशिष्ट अपूर्वता को व्यक्त करने का प्रयत्न करना चाहिए। दूधो, पीतों की ओर चला कर, उसे इस प्रकार का अनिवार्य बनाने वाली अनुभूति के अपूर्व गुण का निरूपण करना चाहिए। तीसरे उस अनुभूति के निर्धारक कारणों को प्रतिष्ठित करना चाहिए। चौथे, उसे उन उपायों का विश्लेषण करना चाहिए, जिनके द्वारा इस अनुभूति का समिव्यञ्जन किया गया है; (इसी को हम दूसरे शब्दों में रचनाशैली आदि का परीक्षण करना कहते हैं।) पाँचवें, उसे इस रचना के किसी संदीपक उद्देश्य का, अर्थात् ऐसे उद्देश्य का, जिसमें लेखक की अनुभूति जगमगा उठी हो, ध्यान से परीक्षण



अर्थात् यह है कि वह सभी युगों से परिचय प्राप्त करे और साथ ही समालोच्य युग में पूरी पूरी प्रवीणता उपलब्ध करे। उस युगविशेष में प्राप्त की गई प्रवीणता से उसे सब धार्मिक, सामाजिक, तथा राजनीतिक परिस्थितियों का परिचान हो जायगा, जिनकी समष्टि में से उसकी उस समालोच्य रचना का आविर्भाव हुआ है।

समालोचक के वे दो प्रधान उपकरण, अर्थात् विश्लेषण और तुलना, रुचि ( taste ) के बिना निरर्थक से हैं; रुचि प्रकाशन के लिए अत्यवस्य तथा सादृष्ट अपेक्षित है; क्योंकि एक न्यायप्रिय समालोचक को अपने समसामयिक रीतिरिवाजों तथा वेशभूषाओं पर ध्यान न देते हुए अपने विचार प्रकट करने हैं। उसे, चाहे उसका समालोच्य लेखक कितना भी महान् क्यों न हो—उसके उन बिंदुओं को देखना और प्रकाशित करना है, जो किसी लेखक को महान् से अच्छे में परिवर्तित कर देते हैं।

सच्चे समालोचक में जोष ( gusto ) होना अपेक्षित है। उसमें अपनी प्रसन्नता तथा अनुराग को दूसरों पर सक्रमित करने की क्षमता होनी चाहिए। उसकी तीक्ष्णता संकामक होनी चाहिए। हम चाहते हैं कि वह हमें अपने उत्साह और निरति दोनों में समिलित करे। समालोचना की ऐसी मधुमती होनी चाहिए और उसके पाठक को आनन्द मिलना चाहिए। समालोचक जितने ही अच्छे प्रकार से अपनी कला की प्रकाशित करता है, उतने ही अधिक चाव से हम उसकी रचना के पृष्ठों को उलटते हैं।

हम अपेक्षा करते हैं एक समालोचक से—समालोचना के शरीर के रूप में, गरिमामयित समालोच्य सामग्री की; इस समालोचना के शरीर को प्रकाश तथा पुष्टि प्रदान करने के लिए दो प्रकार स्फुटता और सुनिश्चितता की; उसे अनुमानित करने के लिए उत्साह की; और इन सब को उसमें एकता-



न्यत करने और उसके स्वाद को दूसरों तक पहुँचाने के लिए सर्वस्वी व्यक्तित्व की। इन उपकरणों का किसी एक समालोचक में एक साथ मिलना दुर्लभ होता है। कतिपय आचार्यों तो समालोचकों से इससे भी कहीं अधिक आशा करते हैं। इस प्रसंग में डे लेविस का कथन है कि समालोचना के महत्त्वशाली दो वर्ग हो सकते हैं, पहले वर्ग में पाठक के मार्ग में उसके मार्गप्रदर्शन के लिए निदर्शनचिह्न लगाए जाते हैं; कठिन पाठियों में उसका हाथ पकड़ कर उसे सही रास्ता दिया जाता है और उसे समझना आता है कि यह यात्रा करने योग्य है अथवा नहीं। समालोचना का दूसरा; कदाचित् विधायक प्रकार, अन्य विधायक रचनाओं की भाँति दुर्घट है। जब कोई समालोचक किसी लेखक का परिशीलन कर चुका होता है, पर्याप्त समय तक उसके साथ उसी की चिन्तनप्रवृत्तियों में लीन रह चुका होता है, उससे प्रतिष्ठित हो चुका होता है, तब उन दोनों में एक प्रकार की सत्ताधीनता उत्पन्न हो जाती है, जिससे कि आचार्यों की कुछ शक्ति शिष्य पर संक्रमित हो जाती है। एलिज मेलन ने समालोचक के गुणों की एक लंबी-चौड़ी सूची तैयार करके अंत में उसके लिए ये बातें वाञ्छनीय बताई हैं; सुनिश्चितता—और उन सामोप्यबोध आत्मिक अनुभूति के लिए सज्जता; उत्साह, अवकाशों और प्रभावशाली पाठक

हाल ही हमारा ध्यान साहित्य के सामाजिक समन्वय (implication) का और आकृष्ट हुआ है। प्रो० ह्यंट रीड ने कहा है

समालोचना के सच्ची साहित्यिक समालोचना यह है जो कला के विषय में रीड का उत्पाद का प्रादुर्भाव, व्यक्ति के मनोविज्ञान और समाज के आर्थिक संस्थान में दृष्टि डाले। इस उक्ति का मूल हमें उस विचार में निहित हुआ प्रतीत होता है,

जिसके अनुसार साहित्य मनुष्यों के जीवन का एक सपार्श्व अंग है। समालोचना के इस नवीन सिद्धांत के अनुसार हाल ही में अंग्रेजी साहित्य का एक इतिहास, वहां के समाज की ध्यान में रख कर लिखा गया है। इस प्रणाली में सब से बड़ा दोष यह है कि इसमें लेखकों को समाज के ऐतिहासिको द्वारा गढ़े गए, ढांचे में बलात् कही ठोका जाता है और उनकी रचनाओं के वे भाग, जिनका अपने समकालिक समाज के साथ कोई संबंध नहीं होता, अनालोचित रद्द आते हैं। इस प्रवृत्ति को पराकोटि से हम यही परिणाम निकाल सकते हैं कि साहित्य और उसके समालोचक दोनों को सदा इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि उनका समाज के साथ गहरा संबंध है।

तो सकता है कि हमें आदर्श आलोचक के कभी दर्शन ही न हो; यह भी संभव है कि हम कभी, आदर्श आलोचक को मूर्खता हमें समालोचक करने वाले कौन से उपकरण हैं, इस पर भी एकमत न हो का आदर करना सकें। किंतु हमारे मध्य इस विषय में कभी मतिद्वेष नहीं चाहिए होना चाहिए कि आलोचकों ने हमारे ऊपर उपकार किए हैं, और उनकी रचनाओं का भी अपना एक विशेष महत्त्व है। हमें उन्हें चेकोव के इस कटाक्ष से, कि समालोचक तो घोड़े की घड़ मक्खी है जो उसे हल चलाने से रोकती है और सिलेबियस के इस आक्षेप से कि स्मरण रखो समालोचक के लिए कभी किसी ने कोई स्मारक नहीं खड़ा किया बचना चाहिए। वर्तमान युग के समालोचक को स्मारक की आवश्यकता नहीं है, और कौन जानता है कि भविष्य में मानवसमाज उसे कितने आदर की दृष्टि से देखेगा।

समालोचना पर लिखने वाले आचार्यों ने समालोच्य सामग्री और समालोचनाप्रणाली के अनुसार उसके अनेक वर्ग किए हैं; हम यहाँ उनमें

कर संक्षेप में पाश्चात्य तथा भारतीय आलोचना का दिग्दर्शन करेंगे।  
 पश्चिम का सर्वप्रथम साहित्याचार्य प्लेटो है। उसने साहित्य का  
 साहित्यिक दृष्टि से अध्ययन करते हुए कला और सत्य का  
 अटूट संबंध दर्शाया है। उसके मत में काव्य शास जो  
 कुछ प्रतिपादित अथवा अभिव्यक्त किया जाना चाह  
 होना चाहिए; अपने आधारभूत प्राकृतिक सत्य से मेल  
 हुआ होना चाहिए। इस प्रकार सत्य के निश्चित आदर्श को सामने  
 कर कला और काव्य की परीक्षा करने वाले प्लेटो की यथार्थवाद  
 जोर देने वाली समालोचनापद्धति को हम आदर्शवादी कह  
 दें।

प्लेटो के शिष्य अरस्तू ने अपने गुरु के यथार्थवाद को स्वीकार किया;  
 जहाँ प्लेटो ने काव्य को सत्य की प्रतिमूर्ति माना था, वही अरस्तू ने  
 अनुकरण मानते हुए कला तथा विज्ञान का भेद बता कर काव्यशास्त्र  
 सामान्यसाहित्य में भेद निर्दिष्ट किया।

इस की तीसरी शताब्दी में सांगीनस (Longinus) नाम का प्रख्यात  
 एक हुआ, जिसने दिग्गज नाम के प्रसिद्ध ग्रंथ में काव्य तथा कला  
 पद्धति विवेचन किया।

प्रवाचन काल में एरिस्तेस ने आलोचना के क्षेत्र में कला का सूत्र  
 बताने, मनीषिज्ञान के आधार पर कला और कलाकारों को सुलभ  
 किया। "इस प्रकार इस काल में सत्य, गुणमा और कला के आधार  
 आलोचना के तीन तत्व स्थिर हुए, वस्तु, रीति, और मुक्तानुभव बताने  
 ।।"

यह इतिहास के कतिपय युग आदर्श समालोचना के निर  
 विह्वल होते हैं। एरिस्तेस के समय में समालोचकों के संकेत

समालोचना का परिहित्म मापदंड उपरिष्ठ न था, और उन्हें अपने देशवासियों की रचनाओं का विवरण प्रीक तथा लैटिन साहित्य के नियमों के अनुसार करना पड़ता था। सत्रहवीं शताब्दी के इंग्लैंड में यह आवाज़ उठने लगी कि इंग्लैंड का अदना साहित्य फ्रांसीसी साहित्य से नीची भेरी का है। डायडन ने इस आक्षेप का प्रत्याख्यान करते हुए अपने देशवासियों को अपनी मातृभाषा की सेवा में दक्षचित्त किया। अठारवीं सदी में नियमों का नुशाखा—अर्थात् साहित्यशास्त्र के नियमों पर चलने की परिपाटी पर बल दिया गया। इस सदी के अन्तिम भाग में भी हम रेनल्ड्स (Reynolds) को नियमों की पूजा करते हुए देखते हैं। उसके अनुसार एक कलाकार को सबसे बड़ा गुण महाकवियों के पदचिह्नों पर चलना है। उन्नीसवीं सदी के प्रथमार्ध में राजनीतिक दृष्टिकोण ने समालोचना के विकास में बाधा डाली। दि एडिनबरा रिव्यू, दि क्वार्टर्ली और ब्लैकवुड्स में प्रकाशित होने वाली समालोचना का दृष्टिकोण लेखक के राजनीतिक दृष्टिकोण से संबन्धित रहता था; और बहुधा अश्लेष से अश्लेष लेखकों को उनके वैयक्तिक राजनीतिक दृष्टिकोण के कारण दुर्लभ कर दिया जाता था। इस युग में जेफ्री (Jeffrey) ने समालोचना क्षेत्र में अन्धवी छ्पाति प्राप्त की। मैकाले ने बताया कि समालोचना के परितोषन में भी रसानुभव हो सकता है; इससे अनुशीलन में भी उत्तेजना तथा उद्बोधन हो सकते हैं। आर्नेस्ट ने सामान्य कोटि की रचनाओं का परामर्श करके लेखकों को उत्कृष्ट रचनाओं की ओर प्रेरित किया। कार्लाइल ने प्राम्पता तथा परिशीलितता का प्रत्याख्यान करते हुए अपने युग के कवियों को जर्मन साहित्य का अनुशीलन करने की ओर प्रवृत्त किया।

बीसवीं सदी के साथ हमारे संमुख फिर बड़ी प्राचीन समस्या आती है और हम विघापी अंगीकार (Constructive acceptance)—

कि निर्माण करने वाले कलाकारों का राजपथ है—और क्रांति, जिस पर साहसी मार्गप्रदर्शक चलते आए हैं, इन दोनों सिद्धांतों में से किसे ग्रहण करें और किसे छोड़ें इस दुविधा में फँस जाते हैं। प्रजातन्त्रवाद से प्रसूत हुई प्रचुर साक्षरता के युग ने, देश के नगर नगर, ग्राम ग्राम और कोने-कोने में बसने वाले पतिपत्नियों के अवकाश के समय को अनायास गुज़ारने के उद्देश्य से पुस्तकों को इतनी विपुल संख्या में जन्म दिया है कि जिसका वर्णन करना कठिन है। इसके साथ ही इन पुस्तकों के ढेरों में से प्राप्र पुस्तकों को चुनने के प्रधान उपकरण समालोचनासाहित्य की, और समाचार-पत्र तथा पत्रिकाओं में प्रकाशित होने वाली समालोचनाओं को भी श्रेष्ठ प्रगति मिली; किंतु दुःख है कि अग्न्यवस्था तथा अस्तव्यवस्तता के वर्तमान युग में, जब कि उत्कृष्ट कोटि के समालोचनासाहित्य की सभ्य से अधिक आवश्यकता थी, उसका बहुत ही म्यून मात्रा में विकास हो पाया है।

अंग्रेजी समालोचनाक्षेत्र में चॉसर, सिडने, वेन, जॉहन्सन, हापडन, पोप, एड्डीसन, जॉहंसन, हेमलिट, लैंग, बर्ट्रेंड्सवर्थ, कोलरिज, कीट्स, आर्नल्ड, हाडी, गाल्जवर्दी, ईलियट, रीड, और आइन, के नाम स्मरणीय हैं।

जिस प्रकार हमने संक्षेप में पारिचाय समालोचना का विहावलोकन किया है, उसी प्रकार भारतीय समालोचना पर भी एक दृष्टि भारतीय समा-  
लोचनासास्त्र दोड़ानी है। मामह के काव्यालंकार, दंडी के काव्यादर्श, मम्मट के काव्यप्रकाश, आनंदवर्धन के ध्वन्यालोक, विश्वनाथ के साहित्यदर्पण और राजेश्वर के काव्यमीमांसा आदि ग्रंथों को सभी जानते हैं, और यह कहने की आवश्यकता नहीं कि भारतीय आचार्यों ने शब्द, अर्थ और रस की जितने विस्तार और जितनी साथ विवेचना की है, उतनी अन्य किसी भी देश के आचार्यों ने

नहीं की। पाश्चात्य समालोचकों के सभी सिद्धांत किसी न किसी रूप में हमारे आचार्यों ने यूरोपीय समालोचकों से कहीं पहले बता दिए हैं; यह तक कि उन्होंने अपनी उत्कृष्ट विवेचना शक्ति के द्वारा समालोचना के काव्यक्षेत्र से ऊपर उभार विज्ञान और दर्शन की परिधि में पहुँचा दिया है।

कहना न होगा कि जिस प्रकार अन्य अंगों में उसी प्रकार समालोचन में भी, हिंदी साहित्य संस्कृत साहित्य का अनुगामी रहा है; और जिस प्रकार रस तथा अलंकार आदि काव्योपकरणों पर हमें संस्कृत में अवशिष्ट प्रामाण्य मिलते हैं, इसी प्रकार हिंदी साहित्य में भी इन पर प्रचुर विचार किया गया है। हिंदी समालोचना के इस पक्ष को छोड़ हम उसे चार भागों में विभक्त कर सकते हैं। इतिहास, तुलना, भूमिका, और परिचय। हिंदी साहित्य के कतिपय इतिहास लिखे जा चुके हैं। कतिपय कवियों का तुलनात्मक आलोचना भी हो चुका है। प्राचीन तथा नवीन कवियों की भूमिकाएँ लिखी गई हैं और पत्रपत्रिकाओं में परिचय के रूप में छोटी-मोटी आलोचनाएँ प्रकाशित होती रहती हैं। किंतु अभी दो आवश्यक अंग बखूब पड़े हैं : कवियों की सर्वांगीण समालोचना और आलोचना-शास्त्र का निष्पक्ष रूप। दोनों क्षेत्रों में गंभीर हो रहा है; किंतु अभी उल्लेख योग्य कार्य नहीं हो पाया है।

## पद्य+गद्य : दृश्यकाव्य—नाटक

साहित्य का निरूपण करते हुए हम ने उसे दो विधाओं में विभक्त किया था : एक भव्य और दूसरा दृश्य। भव्य काव्य का वर्णन हो चुका प्रस्तुत प्रकरण में दूसरा काव्य, अर्थात् नाटक का विवेचन किया जायगा।

उपन्यास के प्रकरण में हम इन सभी तत्वों पर विचार कर आए हैं। उपन्यास के समान नाटक के निर्माण में भी उपकरण बनते हैं, जैसे—

कथावस्तु, चरित्रचित्रण, कथोपकथन, देशकाल और जीवन का व्याख्यान। बिना इन तत्वों के समान होने पर भी नाटकीय कलाकार की कार्य परिस्थिति उपन्यासकार की परिस्थिति में सुतरां भिन्न प्रकार की होती है, और इसी कारण दोनों अपनी अपनी अर्थ-सामग्री को भिन्न भिन्न प्रकार से उपयोग में लाते हैं। फलतः कला की दृष्टि से उपन्यास तथा नाटक में मौलिक भेद है, यह मौलिक भेद ही हमारे वर्तमान विवेचन का मूलधार है।

नाटक के विषय में यह बात स्मरण रखनी चाहिए कि वे बातें, जिन्हें हम नाटकीय विधान के सिद्धांत अथवा नाटकीय कला के नियमों के नाम से पुकारते हैं, नाटक का उन आवश्यकताओं तथा अपेक्षाओं में उत्पन्न होते हैं, जो एक नाटक के लिए, उसकी अपनी सच्चा के कारण, आवश्यक बन जाते हैं। हम जानते हैं कि प्राचीन महाकाव्य सुनाने के लिए रचा गया था, और आधुनिक उपन्यास का उद्देश्य पढ़ना है, जब कि एक नाटक का लक्ष्य कथानक की घटनाओं को विकसित करने के लिए रचा प्रतिनिधिभूत पात्रों के द्वारा अभिनय करना है। इसी कारण जब कि महाकाव्य और उपन्यास की मौलिक वृत्ति वर्णन करना है नाटक का काम अभिनय और कथोपकथन के द्वारा अनुकरण करना है। और अनुकरण की इस वृत्ति के लिए अनिवार्यरूपेण आवश्यक होने वाले तत्वों पर ध्यान देते हुए ही नाटक के तत्वों पर विचार करना लाभदायक होगा।

कहना न होगा कि उपन्यास तथा नाटक के मध्य दीखने वाले प्रमुख भेद को सिद्धांत की दृष्टि से कूट लेने पर भी उसका स्पष्ट रूप से पहचानना दुष्कर है; इसलिये इस विषय में बड़ी किंचित् विस्तार में जाना आवश्यक प्रतीत होता है।

उपन्यास अपने आपमें परिपूर्ण होता है; अर्थात् एक उपन्यासकार अपनी परिधि में उन सब बातों का समावेश करता है, जिन्हें वह अपनी

कथनाय वस्तु की विकसित करने के लिए आवश्यक समझता है। दूसरी ओर एक नाटक—जैसा कि यह मुद्रित होकर हमारे संमुख आता है और जिस रूप में हम इसे पढ़ते हैं—उपन्यास के समान अपने आप में परिपूर्ण नहीं होता। पद पद पर इसे उन बाह्य संकेतों की अपेक्षा रहती है, जो मुद्रित रचना में नहीं आने पाते। वस्तुतः जिस नाटक को हम पुस्तक के रूप में पढ़ते हैं वह तो कथानक की रूपरेखामात्र है, अर्थात् यह उस वस्तु का कच्चा खाका है, जिसे हमने पात्रों के क्रियाकलाप द्वारा अभी भरना है; यह तो रंगमंच पर दिखाए जाने वाले अभिनय की—जिसके उचित विधान पर नाटकीय कलाकार की सफलता निर्भर है—एक साहित्यिक अपेक्षा लेखात्मक मकेतपारा है। फलतः नाटक के पढ़ने में हमें बहुत सी असुविधाओं तथा न्यूनताओं का सामना करना पड़ता है, क्योंकि हम पर होने वाले नाटकीय प्रभाव का अधिकांश, हमारी कल्पना के प्रति की जाने वाली उन अपेक्षाओं के, उन वर्णनों के, उन व्याख्याओं तथा नैयतिक टोकाओं के प्रभाव में—जिनके द्वारा हम पात्रों को समझते और उनके भ्रमों तथा उनके क्रियाकलाप के चारित्रिक महत्व को पहचानते हैं—नष्ट हो जाता है। इसी कारण साहित्य के रूप में एक नाटक का समझना हमारे लिए उपन्यास को समझने की अपेक्षा कहीं अधिक दुःसाध्य हो जाता है। नाटक को पढ़ते समय हमें उन सब बाह्य परिस्थितियों की—जिनमें नाटक का आत्मा संपुष्ट रहता है—अपनी ओर से ऊहा करनी पड़ती है; वास्तविक अभिनय की कला की भी हम अपनी ओर से पूरा करते हैं। संक्षेप में विस्तार की उन सभी बातों की, जिन्हें हम रंगमंच में बैठ पात्रों की अपनी आँखों के आगे काम करता हुआ देख कर सहज ही हृद्गत कर लेते हैं, नाटक को पुस्तक के रूप में पढ़ते समय अपनी ओर से पूरा करते हैं। फलतः नाटकीय रचना को पढ़ते समय हमारी कल्पना इतनी तीव्र होनी चाहिए कि जो जो हम नाटक



को पढ़ते जायें त्यों त्यों उसके भिन्न भिन्न दृश्य हमारी आँखों के सामने इस प्रकार उपकृते चले जायें, मानों हम उन्हें नाटक में बैठे देख रहे हों। सामान्यतया, कालिदास और शेक्सपीयर के नाटकों को पढ़ते समय—जिन्हें हम आज रंगमंच पर खेलने आदि के अभिप्राय से लिखे गए न समझ निशुद्ध साहित्य; अर्थात् कविता आदि के रूप में मानने लगे हैं—हम इस प्रकार की अत्यंत आवश्यक नाटकीय बातों को भूल जाते हैं। फलतः इस बात पर बल देना अनीष्ट प्रतीत होता है कि किसी भी नाटक के अनुशासन के समय हमें उसके लिए अनिवार्यरूपेण आवश्यक होने वाली नाटकीय परिस्थितियों को अपने संमुख लाने का प्रयत्न करना चाहिए, जिससे कि नाटकीय रचना को पढ़ते हुए भी हम उसमें रंगमंचोप अभिनय का आनंद ले सकें। क्योंकि नाटक को लिखने का प्रमुख लक्ष्य ही अभिनय के द्वारा प्रेक्षकों का चित्तरंजन करना है।

कहना न होगा कि साहित्य का अन्य विधाओं के समान नाटक भी जीवन का म्याम्यान करता है; और इस काम के लिए वह भी उपन्यास के समान कथावस्तु, चरित्रचित्रण, कथोपकथन आदि तत्वों पर लक्ष्य बांटा है। किंतु अपनी कथावस्तु के उत्थान में एक नाटककार को उपन्यासकार की अपेक्षा कहीं अधिक कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है। उपन्यासकार अपनी रचना को, जितना चाहे, विस्तृत बना सकता है और उन्हीं के अनुरूप वह अपनी रचना में, जितना चाहे, गामभी भा एकत्र कर सकता है। किंतु इन दोनों ही बातों में नाटककार के ऊपर अनेक प्रतिबंध हैं। हम जानते हैं कि उपन्यास एक ही बैठक में पढ़ने के उद्देश्य से नहीं लिखा जाता; इसे पढ़ना प्रारंभ करके हम बीच में उठा कर रख सकते हैं और अपनी रुचि और मुश्किल के अनुसार जहाँ से इसे छोड़ा था, वहाँ से फिर प्रारंभ कर सकते हैं। इसका पढ़ना कई दिनों और कई सप्ताहों तक चल

सकता है। उपन्यास की प्रमुख विशेषता ही यह है कि इसकी कथनीय वस्तु में हमारी रुचि ऐसी बनी रहे कि हम इसे जब चाहे पढ़ सें दूसरी ओर, अरस्तू के अनुसार एक नाटक को एक ही बैठक में समाप्त होना चाहिए; और क्योंकि प्रेक्षकों का सहनशक्ति की एक सीमा है, और किसी निश्चित सीमा तक पहुँच जाने पर अच्छे से अच्छे दृश्यों को देखने से भी प्रेक्षकों का मन ऊब जाना स्वाभाविक है, इसलिए नाटक में उत्कर्ष दर्शनीय वस्तु का संक्षिप्त होना सब से अधिक आवश्यक है। और इसी कारण एक उपन्यासकार की अपेक्षा नाटककार को कहीं अधिक संकुचित परिधि में काम करना पड़ता है; और इसी उद्देश्य से उसे अपनी सामग्री को काट-छाट कर नपी-तुली बनाना होता है; उसमें से उन सब वस्तुओं को जिनके बिना उसका काम चल सकता है, निकाल देना पड़ता है, और अपनी रचना में एकमात्र उन्हीं महत्त्वशाली घटनाओं तथा परिस्थितियों को अपनाना होता है, जिनके समावेश के बिना उसकी कथा आगे सरक नहीं सकती। इन्हीं बातों को ध्यान में रखते हुए अरस्तू ने कहा था कि एक नाटककार को अपनी दुःखांतकथा महाकाव्य के प्रसार में नहीं कहनी चाहिए, अपितु उसे अपनी रचना का विषय ऐसी कथा को नहीं बनाना चाहिए, जिसके गर्भ में अनेक कथाओं का स्थाना स्वाभाविक हो, जैसा कि रामायण, महाभारत, इलियड और ओडेसी की कथाएँ। और यही बात लागू होती है किसी बड़े उपन्यास के वस्तुतत्त्व पर; क्योंकि एक महाकाव्य के समान विराल उपन्यास की कथा की भी सफलता के साथ नाटक के रूप में नहीं बदला जा सकता। इस में संदेह नहीं कि इस संक्षेप और संकोच की उपलब्धि में एक नाटककार को रंगमंच से संबंध रखने वाली भाँति भाँति की परिभाषाओं से पर्याप्त सहायता मिलती है, क्योंकि वे बहुत सी बातें, जिनका एक उपन्यासकार को वर्णन करना पड़ता है, नाटक में ऐतिहासिक परिधान

पर छोड़ दी जाती है, जब कि रंगमंच का अपना विशेष प्रकार का विधानात्मक नाट्यकार को वागात्मक वर्णन की आवश्यकता से किसी सीमा तक मुक्त करता है। किंतु इस संकुचित परिधि में काम करते हुए भी अपनी अपनी वस्तु को स्पष्टता के साथ व्यक्त करने की आवश्यकता एक नाटककार की निर्माणशक्ति पर भारी दबाव डालती है, और उसकी उपरान्त वस्तु के इसी महत्त्वशाली पटल पर हमें सब से पहले विचार करना है।

नाटकीय विश्लेषण से शत होता है कि जहाँ एक उपन्यासकार प्रसंग प्रसंग पर उठने वाली छोटी-बड़ी सभी बातों को अपनी रचना में स्थान देता हुआ विस्तार के साथ अपनी कहानी कहता है, वहाँ प्रवीण नाटककार गौण बातों को नाटक में आने वाले उन दृश्यों द्वारा दिखाया करता है, जो बहुधा कथा की कड़ियों को जोड़ने का काम करते हैं। किंतु इस विषय में भी रंगमंच की रूपरेखा में परिवर्तन हो जाने के कारण प्राचीन नाटकों तथा नवीन नाटकों में भारी भेद आ गया है। और जब हम इस दृष्टि से शेक्सपीयर तथा इन्सन के नाटकों का सांग्रह्य करते हैं तब हमें इन्सन की अपेक्षा शेक्सपीयर का कथनप्रकार बहुत कुछ महाकाव्यों के कथन प्रकार से मिलता दीख पड़ता है; क्योंकि महाकवियों के समान शेक्सपीयर भी बहुधा अपने कथावस्तु को गौण दृश्यों की परंपरा के मध्य में से आगे सरकाते हैं। कहना न होगा कि उनकी इस प्रक्रिया का मूल किसी सीमा तक उनके समसामयिक रंगमंच की खुली स्वतंत्रता में है।

नाटकीय अभिनय का सार उसकी गतिशीलता में है। दूसरे शब्दों में नाटक का प्रमुख ध्येय है प्रेक्षकों के मन में कथावस्तु की प्रगति (progression) उत्पन्न करना। इसी लिए हमें देने वाला नाटक में गतिशील तत्वों की आवश्यकता से अधिक स्थान

शीलता के लिए—और यही है नाटक का आत्मा—आवश्यक है कि यह उस विरोध अथवा विग्रह में परिणत हो, जो नाटकीय अनुभूति का सर्वस्व है। इस बात में किसी शंक तक अत्युक्ति है; क्योंकि स्वयं चेतन के नाटक ही इस बात का सिद्ध करने के लिए पर्याप्त है कि नाटक के लिए यह अनिवार्य नहीं है कि उसमें परास्मिती और परिणाम से अनुगत विरोध अथवा विग्रह अवश्य हो; जैसा कि ग्रीक नाटकों में पाया जाता है। किंतु, क्योंकि सभी प्रकार की आनन्दप्रद नाटकीय अनुभूति का आधार पात्रों का व्यापार में प्रदर्शन करना है, इसलिए हमारी समझ में नाटक की उत्पत्ति तब तक असंभव है, जब तक कि पात्रों का संबंध किसी प्रकार के ऐसे संकरण (complication) से न हो, जो अनिवार्यरूप से दो विरोधी व्यक्ति, भावनाओं, परिस्थितियों अथवा विचारों में दीख पड़ने वाले प्रातीत्य में परिणत हो जाता करता है, जैसा कि ओपेलो और इयागो का; कभी यह विरोध चरित्र और परिस्थिति के मध्य दीख पड़ने वाले वैमुख्य के रूप में प्रकट होता है; कभी एक ही पात्र में दीख पड़ने वाली दो विरोधी वृत्तियों के वैमुख्य के रूप में हमारे संमुख आता है, जैसा मैकबेथ में; और कभी एक ही पात्र में एकत्र हुए अनेक प्रतीपी वृत्तियों के वैमुख्य में जैसा कि हेमलेट में। यह वैमुख्य कभी इच्छा तथा र्थ्य के मध्य दीख पड़ने वाले विरोध का रूप धारण कर सकता है; कभी एक प्रकार के जीवन की दूसरी प्रकार के जीवन से होने वाला टक्कर में परिणत हो जाता है। कभी कुछ तथ्यों का दूसरे तथ्यों से, कभी तथ्यों का सिद्धांतों से और कभी आत्मिक विभूति का संकलन से विरोध भी देखा गया है।

दो विरोधी शक्तियों के इस पारस्परिक विग्रह ही में नाटकीय कथावस्तु की उत्पत्ति होती है, और इस कथावस्तु की वृत्ति—और यही है नाटक का सब से सारवान् स्वरूप—है परिस्थिति के ऐसे संघर्ष की ऊर्जा



पद्य की होती है, अर्थात् "मुझे कड़ानी सुनाओ।" और यहाँ हम कथा का कथा के रूप में महत्त्व कम न बताते हुए यह कहेंगे कि नाटक में कथा; घटना और परिस्थिति; जब तक कि इनका पात्र के साथ संबंध नहीं जुड़ता, किसी सीमा तक कथा और निरर्थक रहती हैं। वस्तुतः नाटक के ये सब उपकरण चरित्रचित्रण के ही रूपविशेष हैं। किसी भी नाटक के मौलिक महत्त्व का आधार उसमें निष्पन्न होने वाला चरित्रचित्रण है। इस सिद्धांत को दृढ़ करने के लिए हमें कालिदास द्वारा किया गया शकुंतला का चित्रण और शेक्सपीयर द्वारा किया गया उनके अनेक पात्रों का चित्रण देखना चाहिए। कोई भी वेदनाशील पाठक इस बात से सहमत नहीं होगा कि इन दोनों साहित्यिक महारथियों को नाटकीय जगत में दीख पड़ने वाली अमरता का आधार उनकी रचनाओं की कथावस्तु है, वह बात, जिसने उनकी रचनाओं को शाश्वत बनाया है, नर और नारियों का उनके द्वारा किया गया चरित्रचित्रण है। शकुंतला की अमरता दुष्यंत के द्वारा शकुन्तला के प्रत्याख्यान और उनके पुनर्मिलन में नहीं, अपितु कालिदास द्वारा लीचे गए शकुन्तला और दुष्यन्त के सर्वांगपूर्ण चरित्र में है। शेक्सपीयर के मैकबेथ नाटक की गरिमा लेडी मैकबेथ द्वारा किए गए वृथा नरपात में नहीं अपितु शेक्सपीयर द्वारा उद्घाटित किए गए मैकबेथ के रोम-रंजित चरित्र में है। इसी प्रकार उनके रचे मर्चेड ऑफ बेनिथ की रुचिता उस नाटक में घटने वाली घटनाओं की परंपरा में नहीं, अपितु उन घटनाओं की जन्म देने वाले पात्रों की मनोदृष्टि में। एकमात्र कथावस्तु की दृष्टि में विचार करने पर शेक्सपीयर का हैमलेट नाटक ऐसा खूनी दुःसात अथवा "प्रतिक्रिया नाटक" ठहरेगा, जो एलोअरबोयन युग के इंग्लैंड की कठोरदृष्टि को भरपूर सझाता था— निर्मायकता द्वारा रची

नानामुखी नाटक

की सृष्टि कर दी, और यह सब उसने संपन्न किया उस तत्त्व के आभय जिसे हम आजकल की भाषा में मनोवैज्ञानिक तत्त्व के नाम से पुकारा करते हैं। और मार्मिक विश्लेषण की दृष्टि से विचार करने पर सभी नाटकों की स्थायी महत्ता का आधार यह मनोवैज्ञानिक तत्त्व ही दीख पड़ेगा।

जिस प्रकार कथावस्तु के क्षेत्र में उसी प्रकार चरित्रचित्रण के क्षेत्र में भी चतुर नाट्यकार को संक्षेप और संकोच से काम लेना पड़ता है। आवश्यकता से अधिक विस्तार वाले उपन्यासों के प्रसार को न्यायसंगत बताने के लिए हम कहा करते हैं कि उनके व्येय के उचित प्रदर्शन तथा उनके भीतर संमिलित हुए पात्रों के अभिलषित निदर्शन के लिए इतना अधिक विस्तार बांछनीय है। किंतु एक नाट्यकार को अपने व्येयप्रदर्शन तथा चरित्रचित्रण के लिए इने-गिने दृश्यों की परिधि में हो रहकर काम करना पड़ता है; और साथ ही उमें इन्हीं दृश्यों में अपनी कहानी को भी आगे सरकाना होता है। जब तक कि नाटक के अंगीभूत इस तथ्य की ओर गाँठों का ध्यान विशेष प्रकार से आकृष्ट नहीं किया जायगा वे इसकी सारता को मलाभाति नहीं समझ सकेंगे। और इस उद्देश्य से यदि हम कालिदास अथवा शेक्सपीयर की रचनाओं में से किसी एक का निदर्शन देखें इस तथ्य को स्पष्ट करें तो कुछ अप्रामाणिक न होगा। तबत किवा निदर्शन की दृष्टि से कालिदास का शकुन्तला नाटक अलौकिक संपन्न हुआ है। साथ ही उसमें चरित्रचित्रण भी अत्यंत ही संचित तथा गतिमान बन पड़ा है। इसमें संदेह नहीं कि साहित्यिक दृष्टि से शकुन्तला और दुष्यन्त दोनों ही का संघटन अनुपम सिद्ध हुआ है, तथापि बाजीगरी की वे खोटें, त्रिज के द्वारा कालिदास ने उनको पड़ा है, अंगुलियों पर गिनी जाने वाली हैं, पर जितनी हैं, लचमुच बड़े ही मारके की। नाटक के आरंभ में ही हम शकुन्तला को

एक निष्कलंक सौंदर्य के लोके में अवतीर्ण होती देखते हैं। वहाँ यह सरल आनन्द के साथ अपनी सक्तियों तथा सफलताओं से मिली-जुली है। उस स्वर्ग में छिपे-छिपे पाप ने प्रवेश किया और वह सौंदर्य कीटदष्ट कुसुम की भाँति विशीर्ण और खस्त हो गया। इसके अनन्तर लज्जा, संशय, दुःख विछेद और अनुताप आए और सब के अंत में स्कीततर, उन्मत्ततर अमरावती में समा, प्रीति और शांति का अवतरण हुआ; वस, शकुन्तला नाटक का सार यही है। कालिदास ने शकुन्तला के चरित्र का जो वर्णन किया है वह अत्यंत ही संक्षिप्त, किंतु पराकोटि का मनोह्र तथा भावनासंचलित है। अरण्य की आर्जवपूर्ण मृगों की भाँति, तपोवन के निर्भरी की जलधारा के समान वन के संपर्क में रहने पर भी उन्होंने बिना प्रयास ही शकुन्तला को अपनी नैसर्गिक निर्व्याजता तथा स्वसुन्दता में शोभायमान होते दिखा दिया है। अपने अनुपम रचनाकौशल से उन्होंने अपनी नायिका को लीला तथा संयम, स्वभाव तथा नियम और नदी तथा समुद्र के डोक-संगम पर खड़ा कर दिया है। उसके पिता अधि और माता अधरा हैं; व्रतभंग से उसका जन्म, और तपोवन में उसका भरणपोषण हुआ है। तपोवन एक ऐसा स्थान है। जहाँ स्वभाव और तपस्या, सौंदर्य और संयम का संयोग हुआ है; वहाँ समाज का कुत्रिम विभिविधान नहीं, वहाँ धर्म के कठोर नियम विराजमान हैं। संघन और अव्यंघन के संगम पर गतिशील होने ही से शकुन्तला नाटक में एक अपूर्व विशेषता आ झलकती है। उसके सुख दुःख, संयोग और वियोग, सभी कुछ इन्हीं दोनों के घातप्रतिघात हैं। कालिदास ने शकुन्तला को तपोवन का एक अंग बना कर उसके मर्म को बड़ी ही अपूर्वता से विवृत किया है। लता के साथ फूल का जो संबंध है, वही संबंध तपोवन और शकुन्तला का बता कर उन्होंने शकुन्तला के सरल सौंदर्य को कहीं अधिक मनोरम बना कर प्रस्तुत किया है। तपोवन, मृग,





बार । जब हम किसी नाटक का इस प्रकार विस्तार के साथ विश्लेषण करते हैं तब हमें उसके मार्मिक सौंदर्य का ज्ञान होता है और तभी हम इस बात को अवगत करते हैं कि कालिदास और शेक्सपीयर की लोकोत्तर रचनाओं के बीच किन उपकरणों तथा उपायों में संनिहित है ।

कहना न होगा कि नाटकीय चरित्रचित्रण के लिए अनिवार्य रूप से अपेक्षित संक्षेप रूप तत्त्व के विद्यमान होने पर नाट्यकार का ध्यान पात्रों की उन वृत्तियों पर खचित होना स्वाभाविक है, जिन्हें वह मुख्य रूप से व्यक्त करना चाहता है । फलतः उपन्यास की अपेक्षा नाटक में कथोपकथन के प्रत्येक शब्द को कहीं अधिक सजीव बनाना पड़ता है; नाटक का समष्टि को ध्यान में रखते हुए नाटकीय श्रृंगों का विवरण करना होता है, और इन सब बातों के लिए अनपेक्षित वार्तालाप को त्याग देना होता है । इस नियम के अनुसार कि प्रत्येक पात्र का निदर्शन इतना परिपूर्ण होना चाहिए कि वह उन सभी बातों को पूरा करने में सक्षम हो, जिनकी नाटकीय कथावस्तु को उसमें अपेक्षा है, यह बात स्वयमेव मान ली जाती है कि एक कलाकार को अपने नायक अथवा अन्य पात्रों की, केवल उन्हीं बातों को उभारना चाहिए, जो नाटकीय व्यापार पर प्रत्यक्ष प्रभाव डालती हों, और इसी कारण, जिनका गुण रखना, अनुपयुक्त हो । और नाटकीय अभिनय के लिए सब से अधिक आवश्यक संक्षेप रूप तत्त्व पर ध्यान देते हुए यह बात दीखती भी है सर्वांगेन समुचित । किन्तु कभी कभी हम चतुर नाट्यकार को कथावस्तु की आवश्यकता तथा अनावश्यकता पर ध्यान न देते हुए केवल चरित्रचित्रण के लिए चरित्र-चित्रण करता हुआ पाते हैं । और जब हम इस दृष्टि से शेक्सपीयर के नाटकों का अनुशीलन करते हैं तब हमें उनके चरित्रचित्रण में अनेक स्थलों पर यही वृत्ति काम करती दीख पड़ती है । उदाहरण के लिए हैमलेट के चित्रण में ऐसी बहुत सी बातें आती हैं, जिनका कथावस्तु के साथ किसी

कार का भी प्रायः संबंध नहीं है।

चतुर नाट्यकार को अपने चरित्रचित्रण में चरित्र की भी अपेक्षा रचना पर अधिक ध्यान देना चाहिए कि उसकी रचना में व्यक्तित्व का आवश्यकता में अधिक प्रतिकूलन न होने पाये। हम जानते हैं कि उपन्यासकार स्वतंत्रता के साथ अपने पात्रों के साथ मिल सकता है, वह उनका इच्छानुसार विश्लेषण कर सकता है, वह उनके विचारों, भावनाओं तथा इच्छाओं या हमारे सामने रख सकता है, और अतः उन सब पर अपना मत प्रकाशन कर सकता है; किन्तु ये सभी बातें एक नाट्यकार के लिए निषिद्ध हैं। अपनी कला को निष्कलंक बनाए रखने के उद्देश्य से उसे अपनी रचना से दृष्ट रहना पड़ता है; और इस बात में भी नाट्यकार की अपेक्षा उपन्यासकार का ही हाथ ऊँचा रहता है, विशेषतया उन प्रसंगों में, जहाँ कि चरित्र में गुरुत्व हो और व्यय तथा मनोवैशेषों के सूक्ष्म रूपों का निदर्शन करना हो। इस बात को ध्यान में रखते हुए जब हम उसके इस अतिरेक के साथ, व्यापार तथा अवकाश के क्षेत्र में प्राप्त हुई उसकी उस अनिच्छा स्वतंत्रता को मिला देते हैं, जिसे कभी कभी समालोचक उपन्यास के कला-संबंधी दोषों के नाम से पुकारा करते हैं—अर्थात् उसकी विस्तृत परिपक्वता के संस्थान की अनियंत्रिता, स्वभावतः इसमें प्रतिकूलित होने के उपन्यासकार की व्यक्तिता—तब हमें शत होता है कि चरित्रचित्रण के एक उपन्यासकार को नाट्यकार की अपेक्षा कितनी अधिक सुविधा है।

‘नाटक में उसके रचयिता का व्यक्तित्व नहीं प्रतिकूलित होना चाहिए बात का यह आशय कदापि नहीं कि नाटक के मूल में उसके रचयिता व्यक्तित्व गुप्त रहता ही नहीं है। ऐसा होने पर तो हम नाटक को

साहित्य ही नहीं कह सकते; क्योंकि साहित्य का विवेचन करते समय हम कह आए हैं कि साहित्य कहाने वाली प्रत्येक रचना में उसके रचयिता का व्यक्तित्व अवश्य निहित रहना चाहिए। व्यक्तित्वमुद्रण के अभाव का आशय तो केवल यही है कि जिस प्रकार एक निबंधलेखक, विषयप्रधान कवि अथवा उपन्यासकार का अपने पाठकों के साथ तादात्म्य संबंध रहता है वैसे संबंध एक नाट्यकार का अपने प्रेक्षकों के साथ नहीं रहता। वैसे तो साहित्य की दृष्टि से नाट्यकार की व्यक्तित्व उसकी रचना के मूल में अनिवार्यरूप से निहित रहती है, क्योंकि आखिरकार कहानी को ढूँढने और विकसित करने वाला नाट्यकार स्वयं है, कहानी के किस पक्ष पर कितना और कैसा बल देना चाहिए इस बात का निर्धारक भी वह अपने आप है, कहानी के पात्रों को किस प्रकार कौन से व्यापार में जोड़ना है, उन से क्या क्या और कैसे कैसे करना है यह सब बातें उसकी अपनी वैयक्तिक रुचि पर निर्भर हैं, पात्रों का बनाना, उन्हें तुलाना उन्हें व्यापार में जोड़ना, उन्हें दृष्ट या अनिष्ट रूप चरम परिणाम पर पहुँचाना भी उसका अपना काम है। इस प्रकार के व्यक्तित्वसंनिधान के क्या क्या और कैसे कैसे परिणाम हो सकते हैं। इस बात की देखना हो तो कालिदास, भवभूति, शेक्सपीयर, रूँ, और गार्जवर्दी के नाटक की तुलना कीजिए। व्यक्तित्वसंनिधान का परिणाम और भी स्पष्ट रूप से देखना हो तो कालिदास की शकुंतला का शेक्सपीयर के टेम्पेस्ट नाटक से सम्यक् रूप कीजिए। जहाँ दोनों आचार्यों की कला में महदंतर है, वहाँ जीवन के प्रति होने वाले उन दोनों के दृष्टिकोश में भी मौलिक भेद है। शकुंतला नाटक की नायिका शकुंतला है और टेम्पेस्ट की मिरांडा। शक्ति और सबलता शकुंतला में भी है और टेम्पेस्ट में भी। किंतु टेम्पेस्ट में बल के द्वारा विजय है और शकुंतला में मंगल के द्वारा विजय की अपेक्षा। टेम्पेस्ट में अशमंजसता में ही समाप्ति है : शकुंतला की समाप्ति

सम्पूर्णता में है। टेम्पेस्ट की मिरांडा आज्ञा तपा मधुरता की मूर्ति है, उस सरलता की प्रनिष्ठा अज्ञता और अनभिज्ञता के ऊपर निर्भर है शकुंतला की सरलता अनराध में, दुःख में, अभिज्ञता में, पैरों में और हवा में परितक्व है, वह समीर है और स्थायी है।

शास्त्री की अन्य विधाओं के समान नाटक पर भी उसके लेखक की मुद्रा छपी रहनी स्वामाबिक है। नाट्यकार के द्वारा रचे गए जगत् की वृत्ति और उसका आकाश-प्रकार उसके रचयिता की वृत्ति और आकाशकार पर निर्भर है। नाट्यकार अपनी कला के उन्नेय के लिए छोटा सा, किंतु फड़कता हुआ वायुमंडल प्रस्तुत कर सकता है जैसा कि चेतोव करता है; वह अपनी अर्थसामग्री पर एक प्रकार का दृष्टिकोण आरोपित करके अपने मूल्य-मूल्य को आंक सकता है, जैसा कि शां करते हैं; वह एकांततः शन्दरत्न द्वारा अपने संसार की रचना कर सकता है, जैसा कौम्व में दीक्ष पड़ता है; वह एकमात्र मनोवैज्ञानिक तथ्यों के विरलेपण में व्याप्त रह सकता है जैसा कि हम्सन करते हैं, और अन्त में वह शेरसपीश्रर के समान अपनी विरबुली प्रतिभा को नानामुल जगत् के भावमरित निदर्शन में भी व्याप्त कर सकता है।

किंतु स्मरण रहे, नाट्यकार अपनी रचना में अपने व्यक्तित्व उद्घोषित करने के लिए कदापि नहीं निकलता। अन्य कलाकारों भांति उसका लक्ष्य भी अपने मन में निहित हुई विशेष प्रकार की सामग्री व मूर्त रूप में ढालना होता है, अपनी कल्पना को भाषा की रूपरेखा में बाँध-मेड़कों के संमुख रखना होता है; अपनी अनुभूति को पात्रों पर आरोपित करके इसे मुखरित करना होता है। उसकी सबसे बड़ी समस्या इस प्रसंग में यह है कि वह अपने मन की इस सामग्री को किस प्रकार रंगमंच द्वारा, जीती-जागती, प्रेक्षकों तक पहुँचावे।

और कबो ही हम ऊपर संवेत की गई नाट्यकार की उक्त वृत्ति को मलीमांति हृद्गत कर लेते हैं, तबो ही हमें इस बात का रहस्य बात हो जाता है कि कबो और किस लिए प्रतिदिन के व्यवहार में अपने संमुख आने वाले व्यक्तियों और घटनाओं की अपेक्षा हमारा नाट्यकार के द्वारा सङ्गे किए गए व्यक्तियों और घटनाओं के साथ अधिक गहरा परिचय हो जाता है। और सच समझो, हम अपने गाँव में रहने वाली शकुन्तला को—जिसे हम प्रतिदिन कई बार अपनी आँखों से देखते हैं—इतनी अच्छी तरह नहीं जानते जितना कि कालिदास द्वारा शकुन्तला नाटक में उद्घाटित की गई शकुन्तला को। उस नाटक को पढ़ कर और उठका अभिनय देख कर वह सरल, मृदु सुगंध शकुन्तला; हमारी आँखों के आगे चित्रपट पर उतपा मुलरित हो उठती है और हम कालिदास के द्वारा किए गए प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष उपायों द्वारा उसके मर्म मर्म को रंगमंच पर विवृत हुआ पाते हैं। इसी प्रकार संभव है स्वयं हेमलेट अपनी माता को इतना अच्छी न जानते हों, जितना शेक्सपीयर के नाटक को पढ़ कर हम उन्हें जान लेते हैं। और यही बात मैथिल, ओषेलो, इयागो, सीजर आदि के विषय में कहो जा सकती है। हमारी चर्मचक्षु व्यक्तियों के स्थूल शरीर को देखनी और हमारी बुद्धि उनके अंतरंग को निहारती है; नाटकीय अभिनय में नाटक के पात्र कवि की वरुणा के भुलम्हे में से होकर रंगमंच पर नाचने आते हैं; उनकी आरोप वृत्तियों के अंतर्मुखीन हो जाने के कारण उनका क्रियाकलाप और वार्तालाप संक्षिप्त तथा मजीब हो उठता है और इन बातों के साथ जब नाट्यकार की लोकप्रियतायिनी कला आ मिलती है तब सोने में सुगंध बस जाता है, और मास के वे पुतले, अर्थात् पाँच, कुछ अटूटे और अटपटे ही रूप में हमारे सामने विराजने लगते हैं।

अपने इन पात्रों के चित्रण में एक नाट्यकार अनेक प्रकारों से काम

लिया करता है। उन उपायों में सब से पहला उपाय है आकृति।

चरित्रचित्रण  
आकृति द्वारा

पात्र का प्रथम दर्शन ही एक अनुमनशील प्रेरक  
उसके विषय में बहुत सी बातें बता देता है। आका-  
प्रकार, संपन्न, शरीरमुद्रा, आकृति की सुन्दरता अथवा  
विह्वलि, पात्र की विद्यालता अथवा दुर्बलता, इन सभी बातों

से एक पात्र के विषय में बहुत कुछ जानकारी प्राप्त हो जाती है, और उसके  
पहले ही दर्शन से हमारे मन में उसके प्रति आकर्षण अथवा घृणा बुद्धि  
उद्बुद्ध हो जाती है। उसके नाक की बनावट, उसकी आँखों का स्वरूप,  
उसका केशवेश, उसकी दंतपंक्ति और मुखमुद्रा, उसके हाथों का आकार-  
प्रकार, उनका उत्थान और पतन, इन सभी बातों में उसके चरित्र का झोंड़ा  
बहुत पता चल जाता है, और शरीर ही का एक भाग मनको उसकी वै-  
भूषा को। उसके वस्त्रों की शुभ्रता अथवा अस्वच्छता, वेष्टिविषय उसकी  
बहुमन्यता अथवा मितमन्यता; वस्त्रधारण के विषय में उसकी सावधानी  
अथवा असावधानी, इन सब बातों का प्रेरक के मन पर बलात् एक प्रभाव  
पड़ता है, जो बहुत काल तक वैसा अटूट बना रहता है।

एक चतुर नाट्यकार, चरित्रचित्रण के इस सब से अधिक सरल और  
प्रत्यक्ष उपाय से बहुत काम निकाला करता है। और यद्यपि आकाशकार के  
द्वारा किए जाने वाले चरित्रचित्रण के रूप न केवल हर एक युग के अपने  
वृषक् रहे हैं, प्रत्युत हर नाट्यकार के भी वे अपने निर्धारित ही रहे हैं,  
तथापि वेष्टभूषा आदि के द्वारा चरित्रचित्रण करना एक ऐसी प्रथा है, जिसे  
न तो नाट्यकार ही को भूलना चाहिए और न प्रेरक वर्ग को ही।

आकारप्रकार से मिलता हुआ ही चरित्रचित्रण का दूसरा प्रकार वाणी  
है, जिसमें उच्चारण के साधन शरीर के अवयव और  
बाकी द्वारा उच्चारित हुआ सम्मुखमुद्राव दोनों सम्मिलित हैं। और

**चरित्रचित्रण** यद्यपि हमारे प्रतिदिन के व्यवहार में वाणी का महत्व भोता के ओत्रों की उत्कटता तथा सामान्यता पर निर्भर है, तथापि रंगमंच पर खड़े होकर बोलने वाले पात्र की वाणी, उसकी गहनता, संमीरता, विपुलता, आकार, पटल, पात्र नाक से उच्चारण करता है अथवा गले से, उसकी वाणी स्थूल है अथवा सूक्ष्म, ये सब बातें नाट्यकार तथा प्रेक्षकगण दोनों ही के लिए चरित्रचित्रण की दृष्टि से अत्यधिक महत्वशाली हैं।

वाणी की शारीरिक परिधि का छाँड़ जब हम उस के उत्पन्न शब्दजात पर ध्यान देते हैं तब हमारे संमुख चरित्रचित्रण के लिए उसकी महत्ता और भी अधिक विपुल बन कर आती है। और यह बात उपन्यास तथा नाटक दोनों के रचयिताओं पर समानरूप से लागू होती है। दोनों ही अपनी क्षमता के अनुसार अपने पात्रों को गरिमामय, जीवनमयी वाणी प्रदान कर सकते हैं; और हम चाहें तो, पात्र द्वारा उच्चरित हुई भाषा से, उसके वाक्यविन्यास की अशुद्धता तथा यकता से, उसकी वाणी में प्रतिकलित होने वाले संस्कृति के माप से, उसकी भाषा की नागरिकता अथवा ग्राम्यता से, और उसकी वाक्यमाला में गुये हुए अलंकारों के चमत्कार तथा उसके अभाव से उसके मन तथा संस्कारों की याह ले सकते हैं।

पात्र के द्वारा अपने अथवा दूसरों के विषय में उच्चरित हुई वाणी से कुछ उतर कर उसके चरित्र चित्रण के लिए उसके विषय में प्रकट की गई दूसरे पात्रों की संमति है। अतः अथवा आशय के द्वारा बहुधा हम अपने प्रतिदिन के व्यवहार में इसी प्रक्रिया से चरित्रचित्रण काम लिया करते हैं। एक व्यक्ति से मिलने पर उसके विषय में जो हमारी धारणा होती है, उसे हम बहुधा उसके विषय में दूसरों की संमति जान कर ठीक कर लिया करते हैं। यही



बात एक नाट्यकार अपने पात्रों के विषय में किया करता है। हम कालिदास की शकुन्तला के विषय में उसके आकारप्रकार, उसकी वेगभूया और उसकी बाणी से बहुत कुछ जान लेते हैं। इसके साथ ही हम उसके विषय में बहुत कुछ उसकी सखियों द्वारा उसके विषय में कही गई बातों से सीखते हैं। इसी प्रकार शेक्सपीयर ने अपने दुर्बोध पात्र हैमलेट का बहुत से प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष उपायों द्वारा हमारे सामने विशद बना कर रखने का प्रयत्न किया है। उन सभी उपायों से हम हैमलेट के अगम चरित्र को पहचानने का प्रयत्न करते हैं, हम उसके विषय में बहुत कुछ होरेशियो, क्लाडियस, गर्ट्रूड और ओफेलिया द्वारा उसके ऊपर की जाने वाली टीकाटिप्पणियों में भी सीखते हैं।

किसी पात्र के चरित्र को पहचानने के लिए हमें उसके विचारों और मानसिक प्रक्रियाओं से प्रचुर सहृदयता मिलती है। इस उद्देश्य का पूर्ति के लिए नाट्यकार बहुधा विचारों के द्वारा चरित्रचित्रण एक का उपयोग किया करते हैं, जो छाया की भांति नायक के पार्ष्व में रहता और नम्रसंचित के रूप में उसका चित्तरंजन करता और सुखदुःख में सदा उसका साथ देता है। नायक-नायिका अपने गुप्ततम भावों का इस पर प्रकट कर देते हैं और इस प्रकार हम उनके निभृत मनोवेगों का ज्ञान कर उनके चरित्र के विषय में अपना मन निर्धारण कर लेते हैं।

कभी कभी पात्र अपने मन की निभृत भावनाओं को किसी और को न सुना उन्हें अपने आपे पर प्रकट किया करते हैं। स्वयं अपने मन के यह प्रयास करणरसजनक नाटकों में, इतनी नहीं बरती जाती जितनी कि गुप्तांत नाटकों में, जहाँ नायक-नायिका अपने चरित्र तथा अंतरात्मा में होने वाले विरोध अपना

निम्न का, उत्साह तथा भीरुता के सम्मुख का, और उद्धोषित आशय की निष्पापता तथा वास्तविक अभिप्राय की अज्ञा का प्रातीत्य दिखाने के लिए इसका उपयोग करते हैं।

चरित्रचित्रण की दृष्टि से आत्मभाषण का बड़ा महत्त्व है। आत्म-भाषण में पात्र अपने विचारों तथा मनोवेगों का अपने ही आत्मभाषण के शब्दों में मुखरित करता है, अपनी व्यक्तिगत मनोवैज्ञानिक दृष्टि चरित्रचित्रण सामग्री को विषय का रूप देकर उसकी विवेचना करता है। हम जानते हैं कि हमारे आंतरिक जीवन में एक बह अनुभूति भी होती है, जिसकी चेतना के प्रवाह में पर्यवेक्षण, निरीक्षण, अनुभव, मनोवेग और विचार सभी का संकलन रहता है। आत्मभाषण के द्वारा एक नाट्यकार पात्रों की इन अनुभूति को व्यक्त करता और अभिव्यक्त करता है।

जब नाट्यकारों का ध्यान चरित्रचित्रण के इष्ट उपाय की ओर गया उनकी दृष्टि में उसका उपयोग और महत्त्व विशद हो गया। आत्मभाषण चरित्रचित्रण का एक ऐसा उपाय है, जिसके द्वारा हम प्रत्यक्ष रूप से पात्र के अपने तथा अन्य वर्ग के विषय में निर्धारित किए विचारों को, उसके द्वारा किए गए अतीत व्यापार के महत्त्व को और भविष्य में उसके द्वारा की जाने वाली व्यापारधृति का को जान लेते हैं। इसके द्वारा हम पात्र की अंतर्हृत्ता में इतना गहरा पैठ जाते हैं जितना कि एक नाटककार के लिए सम्भव तथा सम्भव है। प्रौढ़ दुःखों नाटकों में तो इसका उपयोग प्रस्तावना के स्थान में भी होता था और इसके द्वारा प्रेक्षक वर्ग को यह बता कर कि आद्य कोन सा नाटक सेला जायगा; उसमें प्रधान व्यापार कोन सा होगा, उनके साथ सहसंबंध स्थापित किया जाता था। रोस्कोपीयर के नाटकों में आत्मभाषण का प्रचुर प्रयोग हुआ है

बहु ठाणों पर जा तो मनोवेग संबंधों पर काटि के प्रदर्शन के लिए, जना जाने वाले महत्त्वपूर्ण गायन काल पर आकर होने में पड़ते उसको मन करने वाले गायन काटि के उतार-चढ़ाव पर विहाय न करने के हेतु में किया गया है। हैमलेट ने अपने प्रगल्भ आत्ममान्य दुःखी और नोट दुःखी ईंट इतना फोड़ने में आत्मघात के उतार-चढ़ाव को प्रतीक है, तो राजा के प्रायश्चित्त करते समय उभरित हुए आत्ममान्य में उन्होंने यह देखा है कि क्या उनके उस समय राजदत्ता करने में उनके उत्तरात्मा की रहस्यमय नानामुल्य गति पर विचार किया है, और इन सब आत्ममान्यों में हमें उनके सकल चरित्र को समझने में प्रबुद्ध सहाय प्राप्त होती है।

क्यों कि नाटक का सार ही व्यापार का प्रतिनिधित्व करना है, इसलिए नाटक में चरित्रचित्रण का एक साधन पात्रों के द्वारा व्यापार भी है। और जैसा कि वास्तविक जीवन में, चरित्रचित्रण जैसा ही नाटक में भी, यह बात, कि एक पुरुष कितना काम करता है या नहीं करता, करता है या कैसे करता है, आपत् में उसकी चेष्टा किस प्रकार की होता है, अपने स्वयं की अवधि में वह कहाँ तक व्यवसायात्मक बुद्धि से काम लेता है, उस पात्र के चरित्र को प्रकाशित करने में बहुत अधिक सहायक होती है।

पात्र को व्यापार द्वारा प्रदर्शित करते हुए (exhibiting character through action) और विशेष समस्या एक नाट्यकार के समुल्लेख है पात्र और व्यापार में एक निर्धारित संबंध-स्थापन। हो कोई पात्र विशेष रूप से कथित अथवा कुरूप हो, कोई व्यापार क, अथवा हास्यजनक हो; किंतु जब तक पात्र और व्यापार के

मध्य सामंजस्य का स्थापन करने वाला संवेध नहीं उद्घाटित किया जायगा तब तक रचना की संभाव्यता तथा विश्वासजनकता अधिकचरी रहेगी और नाटक की सफलता और उसकी कलावृत्ति नष्ट होती जायगी। पात्र तथा व्यापार के मध्य सामंजस्यस्थापन की समस्या हमें नाटकीय ध्येय को ध्यान में रख कर ह्रास डालना चाहिए। सामंजस्यस्थापना के मूल में काम करने वाली बात यह है कि रंगमंच पर घटित होने वाली महान् अथवा सामान्य सभी प्रकार की घटनाओं के लिए पर्याप्त कारण और पर्याप्त ध्येय विद्यमान होना चाहिए। कंदि भी व्यापार ऐसा नहीं होना चाहिए, जिसकी पात्रों की प्रकृति, उनके आशय और उनके उद्देश्य की दृष्टि में पूरी व्याख्या न की जा सके। संक्षेप में पात्रों का व्यापार उनकी मनोवृत्ति से प्रसूत होना चाहिए। इसका यह आशय नहीं है कि सभी व्यापारों की उत्पत्ति पात्रों का विवेचनात्मक बुद्धि में होनी चाहिए; ऐसा कहना मनोविज्ञान का निरादर करना होगा। पात्रों और उनके व्यापार के मध्य होने वाले सामंजस्य का आशय यही है कि पात्रों द्वारा किए गए अशोध क्रियाकलाप का व्याख्यान उनकी मनोवृत्ति, उनके मनोवेग, भावना, सहजाव-बोध, अभिलाषा, विवेचनात्मक बुद्धि तथा विचारों को ध्यान में रख कर संभव होना चाहिए।

कहना न होगा कि चरित्र और व्यापार में सामंजस्य स्थापित करने वाले कतिपय तत्वों में प्र-योज-जन प्रधान तत्त्व है। किसी पात्र और व्यापार नाटक का प्रयोजन उसके अपने स्वरूप पर निर्भर है। मैं सामंजस्य स्वभावतः कल्याणजनक नाटकों में, जिनमें जीवन के उत्कृष्ट उत्पन्न करने वाले मनोवेगों का पारस्परिक संपर्क प्रदर्शित किया जाता है, तत्त्व प्र-योज-जन उन सामान्य कोटि के नाटकों की अपेक्षा, जिनमें जीवन के साधारण तत्वों का प्रतिनिधान किया जाता है, प्रयोजन

वही अधिक गंभीर तथा उदात्त कोटि का होना चाहनीय है। इस तत्त्व के अनुसार हम ऐसे नाटकों की प्रचुरीरणा करने का पूर्ण अधिकार है जिनमें किसी उदात्त प्रयोजन की दृष्टि में रहने बिना ही जीवनमिवर्तन और जीवन-हरण का प्रयत्नाश्रों का प्रयत्न किया गया हो, जिनमें छुंटे में उद्वेग में जीवन के गंभीर मर्मों को उन्मादित किया गया हो। मनोविज्ञान की इस उपेक्षा के कारण ही बड़े बड़े कल्याणक नाटक योग्य बचिराक्त नाटकों में बदल जाते हैं। इसी प्रकार एक सुशोभ नाटक की गंभीरता भी उसके प्रयोजन की गंभीरता तथा उदात्तता पर निर्भर है; और इसी लिए विश्व के प्रमुख सुशोभ नाटकों में पाथी तथा उनके व्यापार का एक दूसरे का तुल्यभार बनाने का प्रयत्न किया गया है। शेक्सपियर के उन रोमांटिक नाटकों में, जो अपने ही एक अनूठे जगत् में विपटित होते हैं, इस किसी प्रकार के निर्धारित प्रयोजन की जिज्ञासा नहीं करते। छुंटे छुंटे प्रहसनो में तो एक सामान्य सी बात या नाटकीय घट्टु का प्रयोजन बन सकती है।

प्रयोजन को सफल बनाने के लिए जिन बातों की आवश्यकता है वे हैं: औचित्य, पर्याप्ति; संवर्द्धिता।

कहना न होगा कि नाटकीय व्यापार के लिए आवश्यक है कि वह, जेन पाथों से उसकी प्रवृत्ति हुई है, उनके अनुरूप प्रतीत होना चाहिए। शकुन्तला से प्रवृत्त होने वाले श्रेष्ठ व्यापार उसके अनुकूल होने चाहिए और मिरांडा तथा क्रियोपेट्रा से प्रवृत्त होने वाली व्यापारधारा उनके अनुरूप होनी चाहिए। एक राजा को, चाहे वह कितना भी छोटा तथा छुदम्भी क्यों न हो, कभी न कभी राजा के अनुरूप उत्साह बाला होना चाहिए, कभी न कभी उससे धार तथा उदात्त कार्यधारा की प्रवृत्ति होनी चाहिए। यस्तुतः पाथ और व्यापार एक दूसरे के साथ पारस्परिक क्रिया-रिता के द्वारा संबद्ध हैं। जिस प्रकार व्यापार के अतिरिक्त और किसी

उपाय द्वारा किए गए चरित्रचित्रण से व्यापार के प्रयोजन पर प्रकाश पड़ता है उसी प्रकार स्वयं व्यापार भी पात्र के ऊपर संभवतः और सब उपायों की अपेक्षा अधिक प्रकाश डालने वाला है।

प्रयोजन की सकलता के लिए औचित्य की अपेक्षा भी पर्याप्तता की अधिक आवश्यकता है। एक नाटककार के लिए यह काम सहज है कि वह पात्रों के अनुरूप व्यापार की, और व्यापार के अनुरूप पात्रों की सजावना कर ले; किंतु उसके लिए प्रेक्षकवर्ग के मन में इस बात का विश्वास जमा देना रतना सहज नहीं है कि रंगमंच पर प्रदर्शित किए गए व्यापार का उसके द्वारा दिखाया गया प्रयोजन पर्याप्त है। और नाटक की यह कड़ी, जिससे कि प्रयोजन की पर्याप्तता परखी जाती है, कल्याणनक नाटक में नायक अथवा नायिका के द्वारा की जाने वाली आत्महत्या है। दुःखत नाटक रचने वालों में से बहुतों ने अपने पल्लवप्रादि मनोविज्ञान के आधार पर सामान्य पात्रों के लिए अपने नायक नायिका को आत्मघात के अधनमस् में धकेल दिया है। इस प्रकार का आत्मघात, जिसका प्रभाव नायक अथवा नायिका के स्वभाव का चिढ़चिढ़ापन है, रोमांटिक ट्रेजेडी अथवा भावों को सुदगुदाने वाले सामान्य नाटकों में तो किसी सीमा तक सहा है भी, किंतु मार्मिक जीवन का निरूपण करने वाले उदात्त कल्याणनक नाटकों में इसके लिए स्थान नहीं है। प्रथम छोटि के कल्याणनक नाटकों को जाने दाजिए, उत्कृष्ट छोटि के सुखांत नाटकों में भी इस प्रकार के आत्मघात की उद्भावना नहीं की जाती। और यही कारण है कि कालिदास की सौम्य शकुन्तला, दुष्यंत के द्वारा भरी सभा में प्रत्यक्षता होने पर भी, आत्महत्या करना तो दूर रहा, फिर बन तक को न लौटती हुई, कर्मक्षेत्र में ही जीवन यापन करना अवसर समझती है, और इसके अनुसार वह उदात्त संयम तथा प्रशस्ति कर्मक्षेत्रता के पावन संगम पर ही शान्तिशाम करती है। इसके विपरीत हमें इम्जन के देहा

गंजतर और सर आयर विनेरो के दि सेकंड मिसेज टैंक्वेरे में आत्मघात का एक निदर्शन मिलता है। दोनों ही नाटकों में आत्मघात के द्वारा नाटक का जबनिकापतन कराया गया है, किंतु जहाँ इम्सन के द्वारा कराया गया आत्मघात नाटकीय दृष्टि से न्याय्य कहा जा सकता है, वहीं सर आयर द्वारा कराया गया आत्मघात एकमात्र थियेटर की दृष्टि से रोचक माना जा सकता है। पहला मनोविज्ञान के अनुकूल सपन हुआ है, दूसरे में वह बात नहीं आने पाई। इम्सन ने पात्र तथा परिस्थिति का अमूलपूर्व संकलन संग्रह करके हेरा के आत्मघात को हमारे लिए न्यायसंगत बना दिया है। हेरा एक भावदुष्ट प्रलयकर प्राणी है; उसे पता चलता है कि उसका जीवन उसकी रोगमरित कहना से उन्नावृत की गई परिस्थिति में असंभव है; वह अपने हाथों बिछाए काँटों में स्वयं कैस गई है; मविष्य में उसे पाप ही पाप पतन ही पतन, और विनाश ही विनाश मुँह बाए खड़े दीखते हैं; वह आत्मघात कर लेती है और उसका आत्मघात किमी सीमा तक न्याय्य कहा जा सकता है। इसके धिक्कीत पोला टैंक्वेरे का; एलीन द्वारा अपने प्रेम का प्रत्याख्य किए जाने पर, आत्मघात कर लेना निष्प्रयोजन तथा निराधार दीख पड़ता है।

इसी तथ्य के आधार पर हम कहेंगे कि भवभूति ने अपने अनुरागम नाटक में दुर्मुख के सीताविषयक लोकापवाद के पोषित करने पर, राधायी गमिणी सीता को बन में पड़ा कर अपने नाटक के प्रमुख आधार सीतावनवास को निर्मूल बना डाला है। हम नहीं समझते कि प्रकार धीगम जैसे विचारशील राजा सामान्य पुरुष के सामान्य कहने पर उसको जीव परनाल किए बिना ही, अपनी गमिणी प्राणिक बिना कुछ कहे मुने और बिना कुछ विचारे, बन में पड़ा सकते हैं। भवभूति को सीतावनवास ही अपने नाटक का आधार बनाना था।

उस कारण को उद्भूत करके राम के मन में कर्तव्य तथा प्रेम का तुल्य संघर्ष दिलाता था। भवभूति ने दोनों कामों में से एक भी न करके अपनी नाटकीय कला को सदा के लिए पंगु बना डाला है।

चरित्रचित्रण को गरिमामय बनाने के लिए उसमें संवादिता, परिपूर्णता, प्रकाशकता, सारवत्ता तथा दर्शनीयता का होना अपेक्षित है। चाहे कोई पात्र शकुन्तला के समान की गतिमा सामान्य हो अथवा हेमलेट के समान संकुल, चाहे वह साधारण हो अथवा असाधारण, उस के चित्रण में संवादिता तथा बुद्धिगम्यता होनी आवश्यक है। उस के गौण अंशों तथा व्यापारों का उसकी समष्टि तथा उसके प्रमुख व्यापार के साथ सामंजस्य होना चाहिए। चरित्रचित्रण की गरिमा उसकी परिपूर्णता पर भी निर्भर है। चरित्रचित्रण को नाटक में पढ़ कर अथवा उसे रंगमंच पर उभड़ता हुआ देख कर हमें प्रतीत होना चाहिए कि हम उसे तीन परिमाणों में—अर्थात् विचार, वाणी और व्यापार इन के भीतर—उद्घटित होता देख रहे हैं। वे पात्र, जिनका चित्रण ऊपर कहे तीन परिमाणों में से दो या एक परिमाण में किया जाता है, विशद तथा परिमेय भूले ही सपन्न हो जायें, उनमें सजीवता और गतिमत्ता नहीं आ पाती। उदात्त पात्रों में प्रकाशकता होना भी बांझनीय है, जिसका आशय यह है कि वे चाहे थोड़ा ही बोलें, किंतु जो कुछ बोलें वह उन के हृदय से निकला होना चाहिए; और औचित्य, अभिव्यंजकता, प्रकाशकता आदि गुणों से अलंकृत होना चाहिए। वास्तव में एक प्रकाशकतासंपन्न पात्र की वाणी में इस प्रकार की गूँज होनी चाहिए जो उसकी अपनी हो और जो और किसी भी पात्र के कंठ में न मिल सके। पात्र में, चाहे वह प्रधान हो अथवा गौण, दर्शनीयता भी अपेक्षित है। इसका यह आशय नहीं है कि हम उसकी ऊँचाई, मोटाई, तथा गोलाई आदि क



द्वारा उसे मार सकें। इसका अभिप्राय केवल इतना है कि हमें उस पात्र के विषय में उसके आचारप्रकार, उसकी मुद्रा, भावमंती, ईहा और ईर्ष्या आदि का आभास होना चाहिए। किंतु संभवतः चरित्रचित्रण की गरिमा का इन में भी पड़ा निर्णायक तत्त्व पात्र की सारवत्ता है। कलाकार की किंगों अनूठी ही कल्पना, पर्यवेक्षण, निर्माणशक्ति, तथा कलाकारिता के गर्भ में से ऐसे सर्जक पात्रों की प्रगति हुआ करती है। ऐसा पात्र, चाहे वह कलहकारी हो अथवा पान्थ, चाहे वह प्रतिभा का पुनरा हो अपना कौरा आनतापी, वह जो कुछ भी हो, उसके लिए मनस्वी और ऊर्जस्वी होना आवश्यक है। नाटकीय कला का सबसे बड़ा रहस्य इसी बात में है। क्योंकि इस में नाट्यकार ऐगमात्मा के समान विधाता बन जाता है। शब्दों की तरल सामग्री में से यह ऐसे घन प्राणी उत्पन्न करता है जो उसकी अपेक्षा कहीं अधिक वास्तविक होते हैं, जो उसकी अपेक्षा कहीं अधिक ऊर्जस्वी होते हैं और जिनसे हम इतने अधिक परिवर्तित हो जाते हैं, जितने स्वयं उनके रचने वाले नाट्यकार से नहीं।

### कथोपकथन

कथावस्तु, जिसके द्वारा हम पात्र को व्यापार में देखते हैं, पात्रों की रूपरेखा को हाँ ब्यक्त कर सकता है, और दण काम को भलिभाँति पूरा करने के लिए यह भी आवश्यक है कि इसकी रूप-रेखाएँ उभरी हुई हो और यह स्वयं गतिमत्ता से सर्जीव हो; इसकी गंभीर परिस्थितियाँ ऐसी उफड़ी हुई हो कि उनके आशय को विपरीत समझना असंभव हो, और अंत में उसके पात्र अपेक्षाकृत विजुलता तथा श्रुता से उपेत हों। किंतु चरित्रचित्रण के विस्तार के लिए और पात्रों के विचार प्रयोजन, तथा मनोवेगों की उत्पत्ति, शक्ति, तथा परिणाम के संप्रदर्शन के लिए हमें व्यापार पर से आँखें हटा कर,

उसके साथ साथ चलने वाले पात्रों के कथोपकथन पर ध्यान देना होगा, जिसकी गरिमा उन नाटकों में और भी अधिक विपुल हो जाती है, जिनका मूल्य संबंध मनोविज्ञान से है और जिनकी कथावस्तु का संबंध व्यापार की अंतस्तली में पैठी हुई आंतरिक शक्तियों से है, न कि उन बाह्य घटनाओं से, जिनके रूप में ये अपने आप को प्रवाहित करती हैं। और इस दृष्टि से देखने पर कथोपकथन व्यापार का एक आवश्यक सहचर ही नहीं, अपितु उनका एक मार्मिक अंग बन जाता है और वार्तालाप के माध्यम में उभरने वाली कथा का, इसके द्वारा पद पद पर विवरण होता है।

कहना न होगा कि वार्तालाप के समान कथोपकथन की भी दो शक्तियाँ हैं : एक उपयोगिनी और दूसरी अनुपयोगिनी। उपयोगी कथोपकथन वह है जो कथावस्तु को गतिमान बनाता, पात्रों के विचार, मनोवेग तथा उनके मार्मिक स्तरों को विवृत करता और विधान का वर्णन करता है। दूसरा और अनुपयोगी कथोपकथन अपनी कथीय उदात्तता तथा वास्तविक विशदता में अथवा अपनी उपहासकता आदि शक्तियों से हमारी रूचि को प्रोत्तेजित करता है।

सामान्य वार्तालाप और नाटकीय कथोपकथन में मौलिक भेद यह है कि जहाँ सामान्य वार्तालाप उलझा-पुलझा, निरुद्देश्य, विषय से विषयान्तर पर मटकने वाला होता है, वहीं नाटकीय कथोपकथन पर नाटक के उस दृश्य-विशेष का—जिसका कि कथोपकथन एक अंश है—निर्भर रहता है;

यह कथावस्तु को गतिमान बना कर परिणाम की ओर सामान्य वार्तालाप अग्रसर करता है, कभी कभी यह प्रधान अथवा गौण तथा कथोपकथन पात्रों की विशिष्ट मनोवृत्तियों को उपाह्व कर प्रेक्षकों के ध्यान में खींचता है और कलाकारिता की दृष्टि से चरम परिष्कार को पहुँचा हुआ कथोपकथन तो इन सब कामों

ले एक साथ पूरा करता है। कथोपकथन के इन नये-नुले उपयोगों को ध्यान रखते हुए एक नाट्यकार को इस बात का अधिकार नहीं रह जाता कि वह चमत्कार, अनूठेपन अथवा सौष्ठव के आवेग में आ, नाटकीय वायुमंडल की आवश्यकताओं को भुला, अपने कथोपकथन के निरर्थक टोपने में बह जाय। उसे अपने कथोपकथन को काट-छांट कर, मंजू पूछ कर, सीधा सड़ा करना होगा; और परिष्कार की इस प्रक्रिया में ये गुंजरता हुआ उसका कथोपकथन स्वयंसेव सोहेर्य, सनिर्देश तथा सुयोग्य संयोजन हो जायगा।

नाटकीय कथोपकथन के उपयोगों में सच से प्रमुख है कथाग्नु को गतिमान् बना कर आग्रेसर करना। कथोपकथन कथोपकथन था। अपने इस काम को अनेक प्रकार से पूरा कर सकता है। उपयोग इन सब प्रकारों में दो प्रमुख हैं : पहला, रंगमंच पर दिखाए जाने वाले व्यापार का सद्कारी बन कर; दूसरा रंगमंच से अलग होने वाले व्यापार का सूचक बन कर।

रंगमंच पर उपकृते वाले व्यापार में कथोपकथन द्वारा विश्वतन्वीया आ जाती है; और यदि कहीं नाटक को देखने वाले प्रेक्षक बर्ग कुछ तादिक भी हुए तो स्वभावतः उनकी बचि पात्रों के व्यापार में केंद्रित न हों, उन व्यापार का उन पात्रों की दृष्टि में क्या आशय है, इस बात में, अर्थात् व्यापार की वास्तवता से हट कर उसकी आंतरिकता पर केंद्रित होती; और इस दृष्टि से देखने पर, यह बात, कि पात्रों के बर्गविशेष के आधार तथा उत्पत्ति में किंचित् भी परिवर्तन आ जाने पर उनके मन में विचारों और मनाभावों का कैसा लक्ष्म उमड़ पड़ता है, इतनी ही अधिक बखिर बत जाती है जितने कि बड़े बड़े राजाओं के प्रमुख संश्रम। प्रथम कीर्ति के अनन्तरैशानिक नाटकों के कथोपकथन का विश्लेषण करके देखने पर जान होगा कि उनके कथोपकथन की बखिरता तथा गरिमा का मूल में क्या

उपकरण है उनके द्वारा उद्भावित होने वाला, रंगमंच पर दिखाई गई अथवा न दिखाई गई घटनाओं के प्रत्युत्तर में उठने वाली मनोवैज्ञानिक दशाओं का अविच्छिन्न पारंपर्य ।

रंगमंच पर न दिखाए जाने वाले व्यापार की प्रेक्षकों तक पहुँचाना पट्टाचाने में तो कथोपकथन की उपयोगिता स्पष्ट ही है । यह व्यापार भी दो प्रकार का है : पहला वह, जिसकी वृत्ति दूसरी बातों का व्याख्यान करना है; दूसरा वह जो पहले से प्रवाहित की गई वधावस्तु के विकास के लिए आवश्यक तो है; किन्तु जिसका किसी कारण रंगमंच पर प्रदर्शन नहीं किया जा सकता । नाटक के आरंभ होने से पहले होने वाली घटनाओं को प्रेक्षकों तक पहुँचाने का प्रमुख साधन ही कथोपकथन है ।

रंगमंच पर न दिखाए जाने वाले व्यापार को प्रेक्षकों तक पहुँचाने की कला कितनी ग्रीक आचार्यों के हाथों परिष्कृत तथा उपयोगिनी संपन्न हुई है उतनी नाटकीय साहित्य के किसी भी दूसरे युग में नहीं हो पाई । उभय हिता के व्यापारी को रंगमंच पर न दिखाने की ग्रीक आस्था के कारण चाहे जो भी हो, उनकी इस सरणि ने इन प्रकार की घटनाओं को प्रेक्षकों तक पहुँचाने के उद्देश्य से नाटक में दूतप्रवेश की वह प्रथा चलाई जो आगे चलकर बहुत ही उपयोगिनी तथा बलवान् संपन्न हुई । इस विषय में उनकी सफलता का एक उपकरण यह भी है कि उन्होंने नाटकीय कथोपकथन का प्रवेश उस प्रसंग पर कराया होता है, जब कि पात्र और प्रेक्षक दोनों ही वर्णित किए जाने वाले व्यापार के प्रति उत्सुकमन्य होते हैं; क्योंकि हम जानते हैं कि प्रेक्षकवर्ग, जिस व्यापार अथवा व्यापारपरंपरा में उनकी उत्सुकता और रुचि उत्कट हो चुकी है, उसके विषय में किए जाने वाले वर्णन को, चाहे वह कितना भी विस्तृत क्यों न हो, सुनने के लिए धीर बने रहते हैं ।

अनुपयोगी  
कथोपकथन

हमने अभी कहा था कि नाटकीय कथोपकथन की उपयोगिनी तथा अनुपयोगिनी ये दो वृत्तियाँ होती हैं। जहाँ इसकी पहली विधा से कथावस्तु में गतिमत्ता आती है, चरित्रचित्रण होता है, विधान का वर्णन होता है, वहाँ इसकी दूसरी विधा प्रत्यक्षतः इसमें से कोई काम न करता हुई भी अपने आप में ही नितांत रुचिकर होती है। किंतु जहाँ कथोपकथन की पहली विधा है, कथा और व्यापार के साथ उसका प्रत्यक्ष संबंध होने के कारण नाटक की अनुभूति से इधर उधर भटकने का भय कम रहता है, वहाँ उसकी दूसरी विधा में, व्यापार आदि के साथ उसका प्रत्यक्ष संबंध न होने के कारण यह भय बराबर बना रहता है। किंतु इस प्रकार की आशंकाएँ रहने पर भी गंभीर तथा सामान्य दोनों ही प्रकार के नाटकों में इस कोटि के कथोपकथन का स्वच्छंद प्रयोग होता आया है। सामान्य कोटि के नाटकों में तो इसका प्रयोग पराकाष्ठा को पहुँच गया है; और इस दृष्टि ने विचार करने पर मजबूती तक के नाटकों में इस कोटि के कथोपकथन का आवश्यकता से अधिक उपयोग हमें अखरने सा लगता है। इतना ही नहीं, शेक्सपियर तक के नाटक हमें इस दोष से स्वतंत्र नहीं दीख पड़ते। और जब हम इस दृष्टि से उनकी अमर रचना हेमलेट का अनुशीलन करते हैं, तब हमें उस चतुर्थ दृश्य में आने वाला वह सारे का सारा प्रकरण, जिसमें मथपान व नाटकीय प्रया का अनावश्यक प्रसार किया गया है, नॉरस तथा दोषावह प्रती होने लगता है। और यदि कवणाञ्जनक जैसे गंभीर नाटकों में भी इस को के कथोपकथन का इस सीमा तक अभिनंदन किया जा सकता है, तो सुख नाटकों अथवा प्रदसनों के विषय में—जिनका प्रमुख लक्ष्य ही प्रेक्षकों मनोविनोद करना है—कहना ही क्या। यहाँ तो जिस किसी बात से प्रेक्षकों का चित्तरंजन संभव हो उसका प्रवेश कराया जा सकता है। वर

एक नाट्यकार के लिए यह बांझनीय है कि वह, चाहे उसका कथोपकथन उपयोगी हो अथवा अनुपयोगी, उसे हर प्रकार से विस्तारजक बनावे; काट-छाट कर मनोरंजक तथ्यों द्वारा उसे ऐसा सुपट्ट बनावे कि वह, कथा की अग्रसर बनाने आदि, जो उसके प्रत्यक्ष लक्ष्य हैं, उन्हें पूरा करता हुआ, स्वयं अपने आप में भी एक रमणीय तथा चमत्कारी वाक्यवर्ग बन जाय।

यहाँ पर हम समस्या के विस्तार में जाने की आवश्यकता नहीं है कि संसार के उत्कृष्ट नाटक, चाहे वे कल्याणजनक हो अथवा पशुबंधन मुखाल—किस लिए सदियों तक ५१ में लिखे जाते रहे हैं।

कथोपकथन चाहे यह काम नाटकीय अभिनय को, दृश्यमान जीवन की सामान्य परिधि से वृषक् करके उसे आदर्श के क्षेत्र में पहुँचाने के लिए किया गया हो, अथवा नाटकीय वस्तु का कल्याणमयित आनुत्तिमयी भाषा के चित्रपट पर संचित करके उसमें सचित्रासंवादन के लिए, इसमें संदेह नहीं है कि पशुबंधन की प्रथा का आदि काल में ही नाटकीय कला के साथ संबंध रहता आया है। और यह बात तो बहुत पीछे जाकर हाल ही हुई है कि नाट्यकारों ने कम में कम कल्याणजनक संसार नाटकों में पशु का प्रत्याख्यान करके गद्य का आश्रय लिया है। फलतः पशुबद्ध नाटकीय कथोपकथन पर भी ऐतिहासिक विकास की वे सभी चर्तें घटनी स्वाभाविक हैं जिनका हम सामान्य कविता के विषय में पहले अनुशीलन कर चुके हैं। और यह एक साहित्य के क्षेत्र में सचमुच बड़े ही आश्चर्य की बात है कि नाट्यकारों ने अपने कथोपकथन को पद्य में खड़ा करते हुए भी उसे नाटकीय अभिनय के प्रतिफलन और अग्रसारण में इतने सूक्ष्म तथा व्यापक रूप से समर्थ बनाया है कि उसने कलाकार के संकेत के अनुसार पात्रों की सूक्ष्मतम मनोवृत्तियों, गुणतम ईर्ष्याओं तथा चपलतम भावमंगियों पर मनचाहा प्रकाश डाला है। यद्युतः किसी भी साहित्य का सुवर्णयुग

यही माना गया है; जब कि सस साहित्य के सज से ऊर्ध्व नाट्यकार साथ ही, उत्कृष्टतम कवि भी हुए हैं।

नाटकीय कविता में उन सब आकरणों के साथ साथ, जो एक कविता में स्वभावतः होते हैं, वे सब अतिरिक्त विशेषताएँ भी होती हैं, जो नाटकीय कवि के संनिधान द्वारा हमारे कथन में निरसित हो जाया करती हैं। फलतः किसी साहित्य के सुवर्णयुगीन नाटकीय कवि की रचनाओं का विस्तृत विवेचन नाटकीय कविता के मार्मिक निदर्शन के लिए आवश्यक हुआ करता है; और उसमें हमें नाटकीय कवि के साथ साथ कविता के रीति, छंद, तथा चमत्कार आदि सब उपकरणों को एक साथ मिला कर नाटकीय कविता का सौष्ठव परखना होता है।

यहाँ पर इस विषय का विवेचना करना अप्रासंगिक होगा कि नाटकीय क्षेत्र में कब और किन कारणों से गद्य का प्रत्यागमन हुआ। गद्य का गद्य का सुप्रपात किया गया। इस बात के कारणों को हम ने गद्य के प्रकरण में प्रकाश डाला है; पाठकों को उसे यही देखना चाहिए। आरंभ में, नाटकों के प्रकरण—जिनमें नाट्यकार ने अंतर्मुखीन हो जीवन की तलहटी में पैर, यहाँ के माधुर्य रत्नों को भाग के प्रच्छन्न पर जड़ा है, अनायास ही पथों में मुलरित हुए हैं। इसके निरीत प्रकरण जिनमें उमने जीवन की सतह के सामान्य माधुर्य को टटोला है, आगेनाकून म्यूटरस वाले होने के कारण गद्य की शक्ति में शक्ति हुए हैं। शून्यः शून्यः प्राचीन जीवन के आधुनिक जीवन में परिवर्तित होने पर, और उसके साथ ही विगत साहित्य के प्रवर्तित साहित्य के रूप में बदल जाने पर, नाटकीय कविता का स्थान भी गद्य ने ले लिया। आगे चल कर निम्नलिखित परिणाम

आधुनिक नाट्यकारों के उन नाटकों में हुआ, जिनमें कविता का नाम नहीं है और अशेष नाटक की परिनिष्ठा गद्य ही में संपन्न हुई है। कहना न होगा कि इस परिवर्तन के द्वारा जहाँ नाटक के कविता की कल्पनाभरित कुत्ति से दूर हो जाने के कारण उसके आकर्षण में न्यूनता हुई, वहाँ वह गद्य में परिनिष्ठित होने के कारण पहले की अपेक्षा, जीवन के कहीं अधिक समीप आ गया; और हम पहले ही देख चुके हैं कि जीवन का प्रतिनिधान ही नाटक का प्रमुख लक्षण है। किंतु जहाँ कविता के उत्तुंग मंच से उतर गद्य की निम्नस्थली में आ जाने के कारण नाटक के जीवनप्रदर्शन में यथार्थता आई, वहाँ साथ ही नाटकीय कथोपकथन को प्रतिदिन के जीवन में व्यवहृत होने वाले वार्ता-लाप जैसा बनाने की प्रवृत्ति के द्वारा उसमें नीरसता आ जाने का भय भी उत्पन्न हो गया, जिसका परिणाम यह हुआ कि आधुनिक युग के नाटकों में यदि उत्कृष्ट कोटि की जीवन का अनुकरण करने की शक्ति है, तो उनमें सामान्यतया उत्कृष्ट कोटि की साहित्यिकता नहीं मिलती; उनके द्वारा व्यवहृत किए गए कथोपकथन को सुनते पढ़ते प्रेक्षकों और पाठकों का मन ऊब जाता है; और स्मरण रहे, मन का ऊब जाना एक नाटक की नाटकीयता के लिए सब से बड़ा घातक है। कथोपकथन को जीवन में व्यवहृत होने वाले वार्तालाप के अनुकूल बनाने हुए भी उसे साहित्य की दृष्टि से उत्कृष्ट बनाना आधुनिक नाट्यकार की दक्षता का श्रेष्ठ परिचायक है।

करना न होगा कि एक कलाकार की कलावृत्ता इस बात से परती जाती है कि वह किस प्रकार जीवन को कला में परिवर्तित करता है, और एक चतुर नाट्यकार अपनी नाटकीय कला का आधार अपने उस कथोपकथन को बनाया करता है, जिसे वह अपने पात्रों के मुँह से उच्चरित कराता है। यदि कथा का घटन नाटक का ढांचा है तो कथोपकथन



को हम उस ढाँचे को अनुप्राणित करने वाला रुचिर तथा प्राण कह सकते हैं। समालोचकों ने अब तक नाटक के रीतितत्त्व की विवेचना पर, समुचित ध्यान नहीं दिया है। एक समालोचक नाटक के विधान, उसके विषय, उसकी देशकालपरिस्थिति, उसके पात्र, और इन सब तत्वों का पारस्परिक संबंध, इन सब बातों की विवेचना करता हुआ भी उसके मार्मिक अंग, अर्थात् नाटकीय रीति को अछूता छोड़ सकता है। किंतु वह कौन सा तत्त्व है, जो पिपट्टर में आंतरिक चित्तोद्देग तथा आनंद उत्पन्न करता है, जिसकी, किसी अन्य नाटक में पात्रों के शब्दोच्चारण करते ही उत्पत्ति होती है और जो नाटकीय प्रतिमा के उत्पान और पतन के साथ साथ स्वयं भी किसी नाटक में चमका और छिप जाया करता है। नाटक का चरम सार यही तत्त्व है; इसको प्रयत्न द्वारा उत्पन्न नहीं किया जा सकता; किंतु आने विद्यमान होने पर यह छिपाए नहीं छिप सकता। इसे हम केवल शान्तिक चमत्कार नहीं कह सकते। कुछ नाटकों का तो जीवन ही इसके आधार पर है, उदाहरण के लिए, ओस्कर वाइल्ड तथा कॉम्रेब के नाटकों की पिपट्टर से बाहर की सत्ता एकमात्र उनके चोखमरे कयनों में है। इनका जगत् मजे हुए चामत्कारिक शब्दविन्यास में है। रह रह कर उनकी वाक्यावलि हमारे मन में उठती है। मवभूति आदि कविसामंतों की रचनाएँ अपने तालमय शब्दविन्यास के आधार पर अब तक खड़ी हुई हैं। रसों की नानाविध लहरियों में प्रवाहित होने वाली गीति में उनके नाटकों के दोष छिप जाते हैं और नाटकीय तत्वों की दृष्टि से कृपण होने पर भी इनके नाटक अब तक जनता द्वारा अपनाए जाते रहे हैं। किंतु मार्मिक नाटकीय सार तो आधुनिक भाषा के उन ऊपरी प्रभावों की अपेक्षा कहीं अधिक गहन तथा सौंदर्य होता है। इसे हम कहते हैं कथोपकथन में लोकातिशायिनी शक्ति का संसार; इसके द्वारा शब्द एक अजीब ही, अनूठी ही, अभिव्यंजकता धारण

कर लेते हैं। जब हम कालिदास-रचित शकुंतला में शकुंतला को अपनी सखियों तथा आश्रमवासियों के साथ घातलाप करता देखते हैं, तब हमें अपनी आँखों के आगे जिस प्रकार पेट्रोल पंप में तेल ऊपर चढ़ता और उतरता दोख पड़ता है, इसी प्रकार शकुंतला की स्वर्णाम गावयष्टि में मनोवेगों की बीचियाँ उल्लोलित होती दीख पड़ती हैं। इसी प्रकार जब हम शेक्सपीयर के जूलियस सीज़र में ब्रूटस और कैशियस का कथोपकथन पढ़ते हैं, तब प्रतिपक्षि, प्रतिपद और प्रतिवर्ण हमारा आत्मा पारस्परिक विद्वेष, अमहन्शीलता तथा मृषा की उन्हीं लपटों में झुलस उठता है जो उन दोनों के हृदयों में दहाड़ती दीख पड़ती हैं। पता नहीं शेक्सपीयर को किस अलौकिक कला ने उनके कथोपकथन में वह विद्युत्कृति पैदा की है जो बिजली के बटन को छूने के नाई कथोपकथन पर आँख या कान देते ही हमारे हृदय का नानाविध रसों की उत्ताल तरंगों से आप्लावित कर देती है। चतुर नाट्यकारों ने अपने कथोपकथन को उदाम भावनाओं के क्षेत्र में ही स्थल नहीं बनाया, जीवन के साधारण क्षेत्र में रख कर भी चेतोव आदि कलाकारों ने उसे उतना ही गतिमान् तथा बलवान् बनाया है।

### देशकालविधान

क्योंकि सभी घटनाएँ न केवल एक समयविशेष में, अपितु एक स्थान-विशेष पर घटा करती हैं, इस लिए एक नाट्यकार का कर्तव्य होता है कि वह थोड़े बहुत विस्तार के साथ देश और काल के उस विधान का निदर्शन भी करा दे, जिस में कि उसके द्वारा वर्णित की गई घटनाएँ घटित हुई हैं। परंतु क्योंकि इने-गिने विश्वजनीन नाट्यकारों को छोड़, शेष सभी नाट्यकारों को अपने अपने युग के पिछ्छर पर ध्यान रखते हुए ही नाटक-रचना करनी पड़ी है, इस लिए हमें भी उस उस युग के पिछ्छर पर ध्यान देते हुए ही देशकालविधान का निदर्शन कराना होगा।

यूरोप के नाट्यकारी के संयुक्त क्रम में चार प्रकार का विद्यर रहता आया है। पहला प्राचीन काल का स्थायिविधान रंगमंच (permanent-set stage) दूसरा चलनशील अथवा निश्चल प्लेटफार्म रंगमंच (moving or stable platform-stage) जो इंग्लैंड के मध्ययुग अथवा नवदमनयुग (Renaissance) में चलता जाता था; तीसरा परावर्तन युग (Restoration) के अंत से लेकर १६ वीं शताब्दी के अंत तक चलता जाने वाला चित्रसंस्थापन रंगमंच (picture-frame stage) और चौथा बीसवीं शताब्दी का यांत्रिक रंगमंच (mechanized stage)।

विधान की दृष्टि से प्राचीन युग के स्थायिविधान रंगमंच वाले विद्यर में नाट्यकार को देशविधान का अपेक्षाकृत न्यून अवसर बकासिद्ध नाटक मिलता था। चरणाजनक नाटको का विधान या तो का विधान किसी मंदिर में होता था, अथवा राजमार्ग में, जिसका वर्णन करने की विशेष आवश्यकता नहीं होती थी; और नाट्यकार इन स्थानों की शक्ति अथवा गरिमा आदि की ओर संबद्ध करके अपनी रचना में उपयोगी वायुमंडल का विधान कर देते थे। मुत्तंत नाटक का विधान बहुधा राजस्थानों पर होता था, जहाँ बिके उन में भाग लेने वाले पात्र साधारणतया रहा करते थे। इस प्रकार के नाटको में कभी कभी रंगमंच का संपदन करने वाले सूत्रधार आदि को कठिनाई का सामना करना पड़ता था। अरिस्टोफेनोस-रचित दि बर्द्स तथा दि क्लाउड्स आदि के विधान-निर्माण के लिए कभी कभी व्यवस्थापक को बड़ी कठिनाई होनी थी, और जिन देशों अथवा स्थानों का रंगमंच पर विधान नहीं किया जा सकता था, उनको उन दिनों की जनता, कल्पना के द्वारा कृत लेती थी। राजस्थानों के लक्ष्य पर खड़े होने वाले मुत्तंत नाटको को खेलने में भी बहुधा कठिनाई

होती थी। इन नाटकों में घर के भीतर होने वाली घटनाओं तथा कर्णधारियों को राजाओं पर हाथ डालना दिखाना पड़ता था; और क्योंकि प्राचीन ग्रीक में समानित पत्रों की महिलाएँ बहुत कर्णधारियाँ होती थीं और उनका राजाओं पर हाथ डालना अस्वाभाविक प्रतीत होता था इस लिए हमें उग काल के नाटकों में बहुतों ऐसी स्त्रियाँ माग लेनी दीज पड़ती हैं, जिनका समाज में अवेद्यावृत्त जीवा स्थान होता था।

इंग्लैंड के मध्ययुगीन नाटक में, जिसका रंगमंच एक निरक्षर अग्रशाला नग्नतराजि प्लेटफार्म होता था, एक नाट्यकार का मध्ययुगीन नाटक विधानविपक्ष अनेक नरान समझाओ का सामना करना का विधान पड़ता था। मध्ययुगीन पार्श्व नाटक में प्रदर्शन गाड़ी (pageant wagon) की स्टेज के, प्रेक्षकों के लिए बहुत आर से सुना होने के कारण विधान का आवश्यकता बहुत कुछ न्यून हो जाती थी। निरक्षर प्लेटफार्म वाले नाटकों में विधान को दर्शाने का विशेष प्रयत्न न करके उसकी ओर सचेतमात्र कर दिया जाता था। विधान-प्रदर्शन में किसी सीमा तक पात्रों की विशेष प्रकार की योग्यता से भी स्थान और काल का संकेत कराया जाता था।

मध्ययुग के प्रारंभिक प्लेटफार्म-रंगमंच की अपेक्षा नवजन्मयुगीन इंग्लैंड का प्लेटफार्म-रंगमंच बहुत भी बातों में बढ़ा इसीकारण-यन हुआ था। पार्श्व पिछटों में रंगमंच इतना आगे की नाटक का विधान और सरका होता था कि उसके तीन ओर निम्नरूप प्रेक्षक खड़े हो सकने थे। साथ ही प्रधान रंगमंच के साथ एक आन्तरिक रंगमंच भी होता था, जिसको, बीच में परदा डालकर, प्रधान रंगमंच से छुपक किया जा सकता था। तबु जहाँ प्राचीन नाटक में परिवर्तन न होने के कारण एक प्रकार की सादगी थी, वहाँ इस युग के नाटक में

विधान-संबंधी स्पष्ट परिवर्तन करने की प्रथा ने नाट्यकारों पर, समय समय पर बदलने वाले विधानविरोधों को जनता के लिए स्पष्ट करने की आवश्यकता का सूत्रांत भी कर दिया। किंतु यह सब कुछ होने पर भी इन काल के नाटक में भी देशविधान को पूरी पूरी सफलता न मिल सकी और उसका कुछ अंश तो मुतरा अनिर्धारित हो रह जाता था और कुछ का नाट्यकार को अपनी रचना में वर्णन करते निदर्शन कराना पड़ता था।

चित्रसंस्मरण-रंगमंच—जिसका इंग्लैंड तथा यूरोप के शेष देशों में रिस्टोरेशन में लेकर १६ वीं सदी के अंत तक प्रचार रहा रिस्टोरेशन के है—विधान की दृष्टि से प्राचीन रंगमंच—जिसके दृश्य परदात् का विधान में विधानमंडली परिवर्तन न होता था, और इलीमाबीयन युग के रंगमंच, जिसमें विधानसंबंधी परिवर्तन बहुधा और शीघ्रता के साथ हुआ करते थे—बीच में आता था। पहले की अपेक्षा इसमें विधान का परिवर्तन अधिक होता था और दूसरे की अपेक्षा न्यून।

रंगमंच के इस रूप ने नाट्यकार का विधानसंबंधी भार बहुत न्यून कर दिया। वह अपने नाटक के लिए आवश्यक बायुमंडल की ओर संकेत करता हुआ अभीष्ट रंगमंचोप सामग्री को निर्दिष्ट कर देता था; जिसकी पूर्ति करना चित्रलेखक तथा वेपथूयों को बनाने वाले कलाकारों का काम होता था। शनैः शनैः इन नाटकों के विविध दृश्यों में बदल बदल कर आने वाले सभी विधानों को कलाकारों ने चित्रों में खींच दिया, जिससे नाटक खेलने वालों को बहुत कुछ सुविधा हो गई।

साहित्य में यथार्थवाद का सूत्रांत होने पर नाट्यकार तथा चित्रकार, विधान की दृष्टि से दोनों ही की उत्तरदायिता बढ़ गई; क्योंकि यथार्थवाद का एक परिणाम हुआ उपन्यास तथा नाटक दोनों ही में विधान और वातावरण की अतिशय देशीयता (localization)। इसी कारण वर्तमान

युग में लिखे जाने वाले नाटकों में बहुधा छात्रों को विधानसंबंधी विस्तृत निर्देश मिला करते हैं। और यद्यपि अमेरिका और यूरोप दोनों ही के थिएटरों में अभी तक चित्रसंस्थान-रंगमंच पर ही अभिनय किया जाता है, तथापि यह स्मरण रखना चाहिए, कि वर्तमान युग के यांत्रिक आविष्कारों ने—जिसमें विद्युत् प्रधान है—रंगमंच तथा उसके साथ संबंध रखने वाली सभी बातों में क्रांतिकारी परिवर्तन उपस्थित कर दिया है। विधान में भी अब चित्रकार का हाथ प्रासाद, राजपथ, उद्यान; सरोवर आदि तक ही परिसीमित न रह, पर्वत, वन, समुद्र तथा भयंकर और दूरातिदूर देशों और स्थानों पर चलने लगा है और रंगमंच पर होने वाले जो परिवर्तन अब तक हाथ द्वारा किए जाते थे, अब बिजली से किए जाने लगे हैं; और दृश्यों की जिस विविध रंग रूपता को संपन्न करने के लिए अब तक मोममन्ती आदि से काम लिया जाता था, अब बिजली के रंगविरंग बल्बों द्वारा पहले की अपेक्षा कहीं अधिक अच्छी तरह से संपन्न किया जाता है।

### संकलनत्रय

नाटकीय विधान का संक्षेप में वर्णन हो चुका; अब हमें नाटकीय वस्तु, काल तथा स्थल के संकलन पर ध्यान देना है। प्राचीन यूनानी आचार्यों ने यह सिद्धांत स्थिर किया था कि छात्रों से अंत तक अशेष अभिनय किसी एक ही कृत्य के संबंध में होना चाहिए, किसी एक ही स्थान का होना चाहिए और एक ही दिन का होना चाहिए, अर्थात् एक दिन में एक स्थान पर जो कुछ कृत्य हुए हो, उन्हीं का अभिनय एक बार में होना चाहिए। नाटकरचना का यह नियम ग्रीस से इटली में और इटली से फ्रांस में पहुँचा था, जहाँ इसका बहुत दिन तक पालन होता रहा। किंतु एकदृष्टि से देखने पर ज्ञात हो जायगा कि संकलनसंबंधी यह नियम, उचित ही मात्र

कला की दृष्टि में कितना भी महत्त्वपूर्ण क्यों न रहा हो, इसका ठीक-ठीक कंटि के कलाकारों ने पालन नहीं किया और रोमन्तीज़्म जैसी प्रतिमाओं ने तो इस पर क्वचित् भी ध्यान नहीं दिया। उनके नाटकों में से प्रायः सभी में अनेक स्थानों और अनेक चरों की घटनाएँ आ जाती हैं। प्राचीन काल के ग्रीक नाटक अपेक्षाकृत सादे होते थे और उनमें बहुधा तीन या पाँच पात्र हुआ करते थे। पलतः उन नाटकों में चरित्र के उच्च नियमों का पालन महजमाप्त था। किंतु वर्तमान काल के नाटकों और रंगशालाओं की अवस्था उस समय के नाटकों और रंगशालाओं से सुतरां भिन्न प्रकार की है; इसी लिए इन नियमों के पालन का अब न तो आवश्यकता ही रह गई है और न इनका पालन आजकल संभव ही है। हाँ, हम मानते हैं कि नाटककार को अपनी रचना में इस बात का ध्यान अवश्य रखना चाहिए कि कथा का निर्वाह आदि से अंत तक सुतरां समंजस हो, आदि में अंत तक उसकी एक ही मुख्य कथावस्तु और एक ही मुख्य सिद्धांत हो। कुछ गौरव कथावस्तु और सिद्धांतों में उसमें स्थान पा सकते हैं, पर उनका समावेश इस प्रकार संपन्न होना अभीष्ट है कि मूल कथावस्तु के साथ उनका अटूट संबंध स्थापित हो जाय और वे उससे उसड़े-पुसड़े न दीख पड़ें।

कालसंक्लन का मौलिक आशय यह था कि जो कृत्य जितने समय में हुआ हो उसका अभिनय भी उतने ही समय में होना चाहिए। प्राचीन ग्रीक नाटक दिन-दिन और रात-रात भर होते रहते थे; पलतः ग्रीस के प्रख्यात तत्त्ववेत्ता अरस्तू ने यह नियम निर्धारित किया था कि एक दिन और रात; अर्थात् चौबीस घंटों में जो जो कृत्य हुए अथवा हो सकते हो, उन्हीं का समावेश एक अभिनय में होना चाहिए। पीछे से फ्रांस के प्रख्यात दुःखी नाटककार चौनैप्स ने काल की इस अवधि को चौबीस घंटे से बढ़ा कर तीस घंटे कर

देया । पर साधारणतः नाटक तीन चार घंटे में पूरे हो जाते हैं; फलतः यदि चौबीस अथवा तीस घंटों का काम तीन चार घंटों में पूरा हो सकता है तो केर छः मास या वर्ष भर का अथवा उससे भी कहीं अधिक काल का काम उतने ही समय में क्यों नहीं समाप्त किया जा सकता । यदि कालसंकलन का दूनानी अथवा फ्रांसीसी आशय लिया जाय तो फिर आन-कल की दृष्टि से किसी अच्छे नाटक की सृष्टि हो ही नहीं सकती । हाँ, इस बात का ध्यान अवश्य रखना चाहिए कि घटनाओं का उल्लेख इस प्रकार से किया जाय कि उसके मध्य का अवकाश, चाहे वह थोड़ा हो अथवा बहुत, चाहे वह कतिपय मास का हो अथवा कई वर्षों का, प्रतीत न होवे, और प्रेक्षक गण एक दृश्य से दूसरे दृश्य में ऐसे सरकते जाय, जैसे हम अनजाने दिन से रात में और रात से दिन में स्थित जाते हैं ।

शकुंतला नाटक के पहले अंक में राजा दुष्यंत की शकुंतला के साथ मेट होती है । तीसरे अंक में पहले उनका मिलाप होता है और पश्चात् दोनों का विछोड़ हो जाता है । इसके उपरांत बीच में जो समय बीतता है उस पर हमारा ध्यान नहीं जाता और सातवें अंक में दुष्यंत अपने कुमार संवेंदमन की सिद्ध के शादकी के साथ खेलता हुआ पाते हैं । कालसंकलन की शीक अथवा फ्रांसीसी शैली से देखने पर शकुन्तला नाटक हास्यास्पद प्रतीत होगा; किन्तु कालसंकन की भारतीय दृष्टि से वह अत्यन्त ही रमणीय मंथन हुआ है । प्रेक्षकवर्ग जिस समय नाटक देखने बैठते हैं उस समय वे रस ग्रहण हो जाते हैं, और अभिनय से उत्पन्न होने वाले रस में निमग्न हो जाने पर उन्हें घटनाओं के बीच का समय प्रतीत हो नहीं होता, और कालिदास की अनूठी जादूगरी के द्वारा वे एक अंक से दूसरे अंक में और एक घटना से दूसरी घटना पर ऐसे छा विराजते हैं जैसे नदी में प्रवाहित होने वाले काष्ठकलक पर बैठा हुआ पक्षी नदी की लहरियों को देखता



ब्रह्मा को दृष्टि में दिखना जो अत्यन्त आवश्यक नहीं है, इसका उद्देश्य ब्रह्म के ब्रह्मात्म्य में वापस नहीं किया और ब्रह्मजीवों के जीवन; ब्रह्मात्म्य ने तो हम पर अभिन्न भाव ध्यान नहीं दिया। उनके नाटकों में वे प्रायः सभी के समान स्थानों और अनेक कर्तव्यों को बदलते आ जाते हैं। प्राचीन काल के प्रायः नाटक अनेकानेक गाँवों में होते थे और उनमें बहुत ही तीव्र भावनाएँ फैला कर लेते थे। कालः उन नाटकों में मूलभूत के कुछ निराले वा वाच्य गद्यवाच्य था। किन्तु वर्तमान काल के नाटकों और रंगमंचात्मियों की अपेक्षा उस समय के नाटकों और रंगमंचात्मियों में मुरा। निम्न प्रकार की है; हमें सिद्ध इन निराले के वाच्य का अर्थ न तो अर्थपूर्णता ही रह गई है और न इनका वाच्य अर्थपूर्ण समय ही है। हाँ, हम मानते हैं कि नाटकों के अर्थपूर्ण रचना में इस बात का ध्यान अत्यन्त रचना चाहिए कि क्या वाच्य निर्माण आदि में अतः तब मुरा मर्मज्ञ हो, आदि में अतः तब उनकी रचना ही मुख्य कथावस्तु और एक ही मुख्य सिद्धांत हो। कुछ मौर्य कथावस्तु और सिद्धांत में उसमें स्थान या सकल है, पर उनका समर्थन इस प्रकार संपन्न होना अस्वीकार्य है कि मूल कथावस्तु के साथ उनका अद्भुत संबंध स्पष्ट हो जाय और वे उसमें उत्कर्ष-पुनर्जन्म न दोष पड़ें।

कालसंकलन का मौलिक आधार यह था कि जो काल जिसने समय में हुआ हो उसका अभिनय भी उसने ही समय में होना चाहिए। प्राचीन ग्रीक नाटक दिन-दिन और रात-रात भर होते रहते थे; कलतः ग्रीक के प्रख्यात दत्तवेदा अस्त ने यह नियम निर्धारित किया था कि एक दिन और रात; अर्थात् चौबीस घंटों में जो जो कथ्य हुए अवकाश हो सकते हों, उन्हीं का समर्थन एक अभिनय में होना चाहिए। पीछे से प्रायः के प्रख्यात दुःखान्त नाटक कौनेन्य ने काल की इस अवधि को चौबीस घंटे से बढ़ा कर तीस घंटे कर

देया । पर साधारणतः नाटक तीन चार घंटे में पूरे हो जाते हैं; फलतः यदि चौबीस अथवा तीस घंटों का काम तीन चार घंटों में पूरा हो सकता है तो फिर छः मास या वर्ष भर का अथवा उससे भी कहीं अधिक काल का काम उतने ही समय में क्यों नहीं समाप्त किया जा सकता । यदि कालसंकलन का यूनानी अथवा फ्रांसीसी आशय लिया जाय तो फिर आज-कल की दृष्टि से किमी अच्छे नाटक की सृष्टि हो ही नहीं सकती । हाँ, इस बात का ध्यान अवश्य रखना चाहिए कि घटनाओं का उल्लेख इस प्रकार से किया जाय कि उसके मध्य का अथकाश, चाहे वह थोड़ा हो अथवा बहुत, चाहे वह कतिपय मास का हो अथवा कई वर्षों का, प्रतीत न होवे, और प्रत्येक गण एक दृश्य से दूसरे दृश्य में ऐसे सरकते जाय, जैसे हम अनजाने दिन से रात में और रात से दिन में खिन्क जाते हैं ।

शकुन्तला नाटक के पहले अंक में राजा दुष्यंत की शकुन्तला के साथ भेंट होती है । तीसरे अंक में पहले उनका मिलाप होता है और पश्चात् दोनों का विछोह हो जाता है । इसके उपरान्त बीच में जो समय बीतता है उस पर हमारा ध्यान नहीं जाता और सातवें अंक में दुष्यंत अपने कुमार सर्वदमन को सिंह के शावकों के साथ खेलता हुआ पाते हैं । कालसंकलन की प्रीक अथवा फ्रांसीसी रीति से देखने पर शकुन्तला नाटक हास्यास्पद प्रतीत होगा; किन्तु कालसंकलन की भारतीय दृष्टि से वह अत्यन्त ही समर्पण मंग्यन हुआ है । प्रत्येक वर्ष जिस समय नाटक देखने बैठते हैं उस समय से यह मग्न हो जाते हैं, और अभिनय से उत्पन्न होने वाले रस में निमग्न हो जाने पर उन्हें घटनाओं के बीच का समय प्रतीत ही नहीं होता, और कालदास की छन्दो आदुरी के द्वारा वे एक अंक से दूसरे अंक में और एक घटना से दूसरी घटना पर ऐसे आ विराजते हैं जैसे नदी में प्रवाहित होने वाले फण्डकलक पर बैठा हुआ पक्षी नदी की लहरियों को देखता

हुआ, अनजाने, उसके एक प्रदेश से दूसरे प्रदेश पर जा पहुँचता है।

स्पलसंकलन का प्राचीन आशय यह है कि नाटक की रचना ऐसी होनी चाहिए जो एक ही स्थान में, एक ही रूप में स्थलसंकलन दिखलाई जा सके। अभिनय के बीच में संभ्रान्त के दृश्य में इस नियम के अनुसार किसी प्रकार का परिवर्तन नहीं हो सकता। यह व्यवस्था कला की दृष्टि से दूषित और साथ ही नाटक के तत्वों का ध्यान रखते हुए बहुत कुछ आस्थाभावि है भी। फलतः शेक्सपीयर जैसे प्रतिभाशाली नाट्यकारों ने जहाँ पहले संकलन का प्रत्याख्यान किया वहाँ इस पर भा उन्होंने ध्यान नहीं दिया। कहना न होगा कि भारतीय नाट्याचार्यों ने भी इस संकलन को नहीं अपनाया है।

### उद्देश्य

उपन्यास की भांति नाटक के उद्देश्य से भी हमारा तात्प जीवन की व्याख्या अथवा आलोचना से है। किन्तु जीवन की आलोचना उपन्यासों तथा नाटकों में भिन्न प्रकार से होता है उपन्यासलेखक प्रायः अथवा अप्रत्यक्ष दोनों प्रकार से जीवन की व्याख्या करता है, पर नाटककार केवल प्रायः रूप से ही यह काम कर सकता है। विद्वानों का कथन है कि, उपन्यास जीवन की सत्य से अधिक विषय व्याख्या है। इसके विपरीत नाटक का क्षेत्र संकुचित है। क्योंकि नाटककार भी अपनी ओर से कुछ भी कहने का अधिकार नहीं है। इसी क्षेत्र के अनुसार उपन्यास जीवन का वैयक्तिक अंकन है। विपरीत नाटक को हम सार्वजनिक रूप से जीवन का सर्वव्यापी संप्रदर्शन कह सकते हैं। फलतः वहाँ हम उपन्यास के क्षेत्र में जा

के साथ उसके लेखक के आत्मीय विचारों को पदचान जाते हैं, वहाँ नाट्यक्षेत्र में उसके रचयिता के जीवनसंबंधी सिद्धान्तों को खोज निकालना हमारे लिए दुष्कर हो जाता है।

किंतु स्मरण रहे; नाटक की अवैयक्तिकता, से हमारा आशय यह नहीं कि उसमें उसके लेखक के व्यक्तित्व का संसर्ग रहता ही नहीं; ऐसा होने पर तो हम नाटक को साहित्य ही नहीं कह सकते। उपन्यास के विपरीत नाटक के सुतराँ विषय प्रधान होने पर भी उसका रचयिता नाटकीय बंधनों को तोड़ जहाँ तहाँ अपने पात्रों के मुँह से जीवन के विषय में अपने सिद्धान्त प्रेक्षकों को सुना ही देता है।

ध्यान से देखने पर शायद होगा कि ग्रीक कल्याणजनक नाटकों में गायकगणों के मुँह से बड़ी जाने वाली बातें बहुधा नाटक में वरिष्ठ नाट्यरचयिता की अपनी होती थीं। उनमें उसके को प्रकट करने के जीवनविषयक तत्त्वज्ञान का निष्कर्ष होता था। किन्तु मिश्र मिश्र उपाय आधुनिक नाटकों में गायकगणों के न रह जाने से नाटककार के हाथ में से अपने तत्त्वज्ञान को उद्घोषित करने का उक्त साधन छिन गया है, और उसे इस काम के लिए अपने पात्रों में से ऐसा पात्र छुँट लेना पड़ता है, जिसका कथावस्तु के साथ उतना अटूट सम्बन्ध नहीं होता, जितना अन्य पात्रों का होता है और जिसकी बातें बहुधा नाटक रचने वाले की अपनी बातें होती हैं। आधुनिक नाटकों में—जिसका प्रमुख लक्ष्य प्रेक्षकों के सम्मुख जीवन की सामाजिक तथा राजनीतिक समस्याएँ उपस्थित करना है—बहुधा एक पात्र ऐसा होता है, जो आदि से अंत तक सारे कथावस्तु में एक वैज्ञानिक दर्शक की भाँति उपस्थित रह कर, नाटककार की ओर से प्रेक्षकों को जीवन के सिद्धान्तों का संकेत कराता है। हाल के यूरोपियन नाटकों में तो यह पात्र इतना अधिक व्यक्त

तथा सबल बन गया है कि फ्रांसीसियों की नाटकीय परिभाषा में उसका नाम ही तार्किक (raisonneur) पड़ गया है। किन्तु नाटकीय पात्रों में से इस तार्किक अथवा व्याख्याता को ठोक ठोक दूँड निकालना चतुरता का काम है, और बहुधा समालोचक किसी पात्र के मुँह से विशेष प्रकार का नात्विक बातें सुन कर उसे तार्किक समझने की मूल कर जाते हैं।

कहना न होगा कि चतुर नाटककार का कर्तव्य है कि वह अपने इस पात्र को कथावस्तु के साथ ऐसा संपर्कित कर दे कि वह नाटक में असंबद्ध व्यक्ति न प्रतीत होकर उसका एक अविभाज्य अंग बन जाए। ऐसा न होने पर नाटकीय दृष्टि से उस पर आक्षेप किया जा सकता है; और क्योंकि बहुधा नाटककारों को ऐसा करने में कठिनाई होती है इस लिए विद्वान् संवेदन के लिए इस उपाय का त्याग करके सामान्य पात्रों के मुँह से ही अपने सिद्धान्तों को संकेतित कराना नाट्यकार के लिए श्रेयस्कर होगा। किन्तु क्योंकि एक नाटक में अनेक पात्र होते हैं; उन सब के मुँह से निकली बातों को हम नाटककार की अपनी बातें नहीं कह सकते, इस लिए नाटककार के निज सिद्धान्तों को खोजने के लिए सभी पात्रों के वार्तालाप को तुलनात्मक विवेचना करना होगा और उसके उपरान्त नाटक का समष्टि के तत्त्व को ध्यान में रखते हुए उसके किसी विशेष पात्र के अथवा पात्रों के वार्तालाप में नाटककार के निज सिद्धान्तों का उद्घाटन करना होगा। एक बात और; रसमंच पर जो सृष्टि दिखाई देती है, उसका सच्चा नाटककार ही है; फलतः उसकी रचना में उसके भावों, विचारों तथा सिद्धान्त आदि का समा जाना अनिवार्य तथा स्वाभाविक है। उसकी रचना हुई साहित्य सृष्टि से हमें इस बात का मान हो जाना चाहिए कि वह इस संसार की किस दृष्टि से देखता है, वह उसका क्या आशय समझता है, वह उस किन नैतिक आदर्शों को महत्वशाली समझता है। जीवन का जो

उसे दीकता है, उसे ही वह प्रेक्षकों के संमुख उपस्थित करता है। फलतः किसी नाटक की आरोप पटना की देख कर हम सहज ही इस बात का निर्धारण कर सकते हैं कि जीवन के विषय में उसके रचयिता के क्या सिद्धान्त हैं। इस प्रसंग में बाबू श्यामसुन्दरदास ने अंगरेज़ी के प्रख्यात कवि शैले का निम्नलिखित उद्धरण दिया है—

काव्य का समाज के बदलाव के साथ जो संबंध है, वह नाटक में लय से अधिक स्पष्ट रूप में दिखाई देता है। इस बात में किसी को आपत्ति नहीं हो सकती कि जो समाज जिसना ही उन्नत होता है, उसकी रंगशास्त्रा भी उन्नती हो उन्नत होती है। यदि किसी देश में किसी समय बहुत ही उच्च कोटि के नाटक रहे हों और पीछे से उन नाटकों का भन्स हो गया हो, अथवा जहाँ कुछ बच गए हों, तो सम्भवता चाहिए कि इसका कारण उस देश का उस समय का नैतिक पतन है।

बहना न होगा कि जिस प्रकार मद्र नाटक किसी देश की मध्य भावनाओं के चोतक हैं उसी प्रकार कुत्सित नाटक काजिदास का उन देश के नैतिक पतन के स्थापक हैं। इस दृष्टि से काव्यीय जय हम कालिदास-रचित शकुन्तला नाटक पर विचार करते हैं तब हमें उस नाटक में ये सभी श्रुत भाव मूक मुद्रा में पंक्तिबद्ध हुए खड़े दीखते हैं, जो इस देश की अनादि काल से विमूर्ति रहते आए हैं। कविवर रवींद्र के शब्दों में इस नाटक में एक सम्पूर्ण परिणति का भाव परिपक्व होता है। वह परिणत भूत से पन्न में, मार्ग से स्वर्ग में, और स्वभाव से धर्म में संपन्न हुई है। मेघदूत में जैसे पूर्वमेष और उत्तरमेष है, अर्थात् पूर्वमेष में पृथ्वी के विभिन्न शौन्दर्य का वर्णन करके उत्तरमेष में अलकापुरी के नित्य शौंदर्य में उन्नीय होना होता है, वैसे ही शकुन्तला में एक पूर्वमिलन और दूसरा उत्तरमिलन

है। प्रथम अंक के उक्त मर्यादोक्त-मन्त्रों से चंचल सौंदर्यमय तथा अनूठे पूर्वमिलन में स्वर्ग के तपोवन में शारद्वन तथा आनन्दमय उत्तामिलन की वाधा ही शकुन्तला नाटक का मार है। यह केवल विरोधतः किसी भाव की अवतारणा नहीं है, और न विरोधतः किसी चरित्र का विभाव ही है; यह तो मारे काम की एक लोक में अन्य लोक में ले जाना और प्रेम की स्वभावशीर्ष्य के देश में मानमौर्ष्य के अदय स्वर्गधान में उत्तीर्ण कर देना है।

स्वर्ग और मर्य का यह जो मिलन है, इसे ही कालिदास ने आने नाटक में प्रदर्शित किया है। उन्होंने फूल की इस सहज भाव में फल में परिणत कर दिया है, मर्य का मांसा को उन्होंने इस प्रकार स्वर्ग के साथ मिला दिया है कि बीच का व्यवहार किसी को दृष्टिगोचर ही नहीं होता।

कालिदास ने अपनी आभमयालिता नवयौवनशालिनी शकुन्तला की सरलता तथा मर्यता का निदर्शन बनाते हुए उसे संशयशून्य स्वभाव से भूषित किया है। अतः तक उसके इस स्वभाव में बाधा नहीं पहुँचाई। फिर इसी शकुन्तला को अन्यत्र शत प्रकृति दुःखसहनशील, नियमचारी, और सतीधर्म की आदर्शरूपिणी बना कर चित्रित किया है। एक ओर तो वह वरुणताफलपुष्प की भाँति आत्मविस्मरक स्वभावधर्म के अनुगत दिग्भ्रान्त पड़ती है और दूसरी ओर एकाग्र तपःपरायण और कल्याण धर्म के शासन में एकांत भाव से नियंत्रित चित्रित की गई है। कालिदास ने अपने विविध रचनाकोशल से अपनी नायिका को लीला और धैर्य, स्वभाव और नियम तथा नदी और समुद्र के ठीक संगम पर खड़ा कर दिया है।

नाटक के आरंभ में ही हम शकुन्तला को एक निष्कलक सौंदर्यलोक में विहरती देखते हैं। वहाँ का अशेष वातावरण उसकी मधुर भावनाओं से आर्पणित हुआ दीप्त पड़ता है। उस तपोवन में वह आनंद के साथ

अपनी सखियों तथा तबलताओं से दिली-जुली होल पड़ती है। उस स्वर्ग में छिपे-छिपे पाप ने प्रवेश किया और वह स्वर्ग-सीदर की टटपट कुसुम की भाँति विशीर्ष और खस्त हो गया। इसके अनंतर लज्जा, संशय, दुःख, विच्छेद और अशुभाप हुए; और सब के अवसान में विशुद्धतर, उन्नततर स्वर्गलोक में समा, प्रीति और शांति दिललाई पड़ने लगी। कविवर रवींद्र के शब्दों में शकुंतला का सार यही है और यही है भारतीय जीवन का चरम आदर्श। इस आदर्श की उत्पत्तिका जितनी कविकर कालिदास के शकुंतला नाटक में परिनिष्ठित हुई है उतनी अन्यत्र कहीं नहीं।

दूसरी ओर यूरोप के सर्वोत्तम नाटककार शेक्सपीयर ने अपने टेम्पेस्ट नाटक में मनुष्य का प्रकृति के साथ, और मनुष्य का मनुष्य के साथ विरोध प्रदर्शित किया है। इस नाटक में उनके अन्य नाटकों की शेक्सपीयर का नाई आद्यंत विज्ञोभ ही विशोभ लहर मार रहा है। मनुष्य नाटकीय आदर्श की दुर्दम प्रवृत्तियाँ उसके जीवन में ऐसा ही विरोध खड़ा कर दिया करती हैं। शासन, दमन और पीड़न से इन प्रवृत्तियों को हिंस पशुओं की नाई सयत करके रखना पड़ता है। किन्तु स्मरण रहे, इस प्रकार बल से इन प्रवृत्तियों को दबा देने पर, किंचित् काल के लिए उनका उत्पीड़न हो जाता है; समय पाकर वे फिर उठ खड़ी होती हैं और फिर से मनुष्य के जीवन में विज्ञोभ का तांडव उत्पन्न कर देती हैं। भारतीय आध्यात्मिक जगत् ने इस प्रकार के उत्पीड़न को परिणाम नहीं समझा है। सौंदर्य से, प्रेम से, मंगल से पाप को एक दम समूल नष्ट कर देना ही भारतीयों की दृष्टि में सच्ची परिणति समझी जाती रही है। इस परिणति का व्याख्यान करने वाला साहित्य ही भेष्ट साहित्य है, और उसी व्याख्यान में कविता के समान नाटक की भी परिनिष्ठा होनी बाध्यनीय है। इस प्रकार का साहित्य भेष को प्रिय और पुरष को 'हृदय' की संपत्ति बना





अपनी सखियों तथा सखलताओं से दिली-शुली दीस पड़ती है। उस स्वर्ग में द्विपे-द्विपे पाप ने प्रवेश किया और वह स्वर्ग-सौंदर्य कीटदष्ट कुसुम की भाँति विशीर्ष और सस्त हो गया। इसके अनंतर लम्बा, संशय, दुःख, विच्छेद और अनुताप हुए; और सब के अवधान में विशुद्धतर, उन्नततर स्वर्गलोक में समा, प्रीति और शान्ति दिखलाई पड़ने लगी। कविवर रवींद्र के शब्दों में शकुंतला का सार यही है और यही है भारतीय जीवन का धर्म आदर्श। इस आदर्श की उत्पत्तिका जितनी बचिकर कानिदास के शकुंतला नाटक में परिनिष्ठित हुई है उतनी अन्यत्र कहीं नहीं।

दूसरी ओर यूरोप के सर्वोत्तम नाटककार शेक्सपीयर ने अपने टेम्पेस्ट नाटक में मनुष्य का प्रकृति के साथ, और मनुष्य का मनुष्य के साथ विरोध प्रदर्शित किया है। इस नाटक में उनके अन्य नाटकों की शोकमयीय का नार्द आश्रित विज्ञोभ ही विज्ञोभ लहर मार रहा है। मनुष्य नाटकीय आदर्श की दुर्दम प्रवृत्तियाँ उसके जीवन में ऐसा ही विरोध खड़ा कर दिया करती हैं। शासन, दमन और पीड़न से इन प्रवृत्तियों को हिल पशुओं की नार्द सयत करके रखना पड़ता है। किंतु स्मरण रहे, इस प्रकार बल से इन प्रवृत्तियों को दबा देने पर, किंचित् काल के लिए उनका उत्पीड़न हो जाता है; समय पाकर वे फिर उठ खड़ी होती हैं और फिर से मनुष्य के जीवन में विज्ञोभ का तांडव उत्पन्न कर देती हैं। भारतीय आध्यात्मिक जगत् ने इस प्रकार के उत्पीड़न को परिणाम नहीं समझा है। सौंदर्य से, प्रेम से, मंगल से पाप को एक दम समूल नष्ट कर देना ही भारतीयों की दृष्टि में सच्ची परिणति समझी जाती रही है। इस परिणति का व्याख्यान करने वाला साहित्य ही भेष्ट साहित्य है, और उसी व्याख्यान में कविता के समान नाटक की भी परिनिष्ठा होनी बांझनीय है। इस प्रकार का साहित्य भेष्ट की प्रिय और पुरव की हृदय की संपत्ति बना

कर बनता के संमुख उपस्थित करता है। वह अंतरात्मा के मंगलमय आतिथि का अवलंबन करके उसके मल को उसी के आमुष्मो में घोसा करता है और इसी तत्त्व का चिंतन करते हुए कालिदास ने शेक्सपीयर की मूर्ति को मल से, आग को आग से न शांत कर अपने नाटक में दुरत प्रकृति के दावानल को अनुतप्त हृदय के अभुवर्षण से शांत किया है।

जीवनभ्याख्या के इसी आदर्श को ध्यान में रख कर हमारे आचार्यों ने कहा है कि धर्म, अर्थ और काम की विधि हो नाटकीय कथावस्तु के फल अथवा कार्य है, अर्थात् नाटको में इन तीनों कथवा इनमें से किसी एक की निष्पत्ति होना आवश्यक है। जिस नाटक में इनमें से किसी एक तत्त्व का प्राप्ति न होती हो वह नाटक सचमुच निरर्थक है।

### कमेडी और ट्रैजेडी

होरेस वेल पोल के अनुसार जीवन सुखांत है उन लोगों के लिए जो विचारशील हैं; और कदररसजनक है उनके लिए जा अनुभवशील हैं। इस कथन के अनुसार हम कह सकते हैं कि कदररसजनक नाटक हमारे मनोवेगों को अपील करते हैं और सुखांत नाटक हमारे मस्तिष्क को।

इसी तत्त्व को मैरेडिय ने अपने प्रख्यात निबंध कमेडी का आचार बनाया और इसी के आधार पर उन्होंने सुखांत नाटक का लक्षण विचार-पूर्ण हास्य करते हुए इसे जीवन अनुभवों के लिए सामान्य ज्ञान (commonsense) का मापदंड बताया।

किंतु ध्यान से देखने पर शायद होगा कि सुखांत नाटक का उक्त लक्षण दोषयुक्त है। प्रकार अथवा आचारविषयक अनेक सुखांत नाटकों में—जैसा कि दि स्मूथ फॉर स्कैंडल—केवल मस्तिष्क का व्यापार न रह कर बौद्धिक

तथा मनोवेगीय तत्त्वों का संकलन दृष्टिगत होता है; और जब हम मुखांत नाटक के उक्त लक्षण को शेक्सपीयर के मुखांत नाटकों पर घटाते हैं तब वह उन पर किसी प्रकार घटता ही नहीं है।

शेक्सपीयर को किसी के भी अपावरण (exposure) में प्रसन्नता न होती थी। उन्होंने अपने समय के किसी भी एक विचार, चारित्रिक मापदण्ड, अथवा रीतिरिवाज की समालोचना नहीं की। शत्रु तथा मूर्खों के प्रति द्वेष की वह कठोरता, जो कि प्रकार अथवा आचार-संबंधी मुखांत नाटकों में मेकडंड है, शेक्सपीयर में हुई है नहीं मिलती।

हेमलिट के शब्दों में शेक्सपीयर के उपहास में दुष्ट स्वभाव के डंक का अभाव है। उसकी मुखांत प्रतिभा इस काम से बहुत ऊपर है; उसने अपने प्रतिभा के द्वारा मूर्खता, आत्मवंचना, शठता और एघ्युता आदि भावों को क्रोधावहता न दिखा उस के द्वारा दुर्भाग्य और अन्धकार के बशीभूत हुए प्राणियों का मुख में अवसान दिखाया है।

ध्यान से देखने पर शायद होगा कि मुखांत नाटकों का अर्थनाम शृंगार ही होता है, और उस जगत् के अपने अलग ही नियम होते हैं। वहाँ के व्यवहार को हम वास्तविक जीवन के मापदंड से नहीं नाप सकते और जब हम इस दृष्टि से शेक्सपीयर के मुखांत नाटकों का अनुशीलन करते तब हमें शायद होता है कि उनके सौंदर्य का सार वातावरण तथा चित्तवृत्ति है, जिसमें कि कवि ने उनका निर्माण किया है। अनुपपन्न परिस्थितियों से भरे पड़े हैं, किसी न किसी प्रकार उन्हें सभी के लिए मुखांत बनाया गया। कथोपकथन उनका बहुधा नीरस तथा काँका है; यथार्थवाद के सभी मापदंड का उनमें कवि ने प्रत्याख्यान कर दिया है; इनके मिडगमर नाट्य द्रुम सामान्य ज्ञान की जगह जगह बता बताई गई है, लड़के के चेहरे में कि बाली रीझालिट का ओलेंडो तथा उसके पिता के द्वारा न पहचाना जा

इस बात का पर्याप्त निदर्शन है। किंतु क्यों ही हम अपनी धार्मिकभावधृति को त्याग, कवीय भद्रा से अनुप्राणित हो, इनके रचे माधुर्य जगत् में फैलते हैं, त्यो ही हमें इनका रचा जगत् वास्तविक जीवन का अनुकरण करने वाले गुल्फांत नाटकों की अपेक्षा कहीं अधिक मंगलमय तथा बेमिसलपत्र दृष्टिगोचर होने लगता है। यहाँ पहुँच हमारे मन में एक प्रकार की भद्रा प्रकृति हो जाती है और हम समझने लगते हैं कि वह सभी भद्र है जहाँ हमें जीवन से जाता है, जिधर हमें मूर्तता अपसर करती है। मनोवृत्ता और आप्लाविका में समुपेत, उदीयमान प्रेम और अनुपमप्रताओं की मर्मरता से संतप्त, मानवीयता तथा प्रकृति के भीतर संनिहित सभी प्रमत्त, मधुर, तथा मनुष्य तत्वों के प्रति एक प्रकार के प्रेम से समुत्प्लवित, सभी प्रकार के शिरोधार्य, उत्सर्ग-पुत्सर्ग आचार की विचित्रताओं से चर्चित, उपद्रास की उद्दृष्ट मानना से आप्लावित और सभी प्रकार की मूर्तता के वैचित्र्य से अर्चित ये गुल्फांत नाटक कुछ अनूठे ही, किसी और ही जगत् के, किसी अन्य ही प्रकार के मनुष्यों में बसे हुए दीप्त पड़ते हैं। और अंत में रोचकपीअर में अपने अंगिष्ठ गुल्फांत नाटकों में इस जगत् में वास्तविक मानवीय अमरता तथा श्रिष्टा का प्रवेश किया है।

कलना यह कहना कि गुल्फांत नाटक की असील मस्तिष्क के प्रति और कदमरत्ननाटक नाटक की असील मनोवेगों के प्रति होती है, दोनपुछ ठहरा है। इनके विपरीत यदि हम यह कहे कि कदमरत्ननाटक नाटक वे हैं, जिनमें भावक का निधन दुराया गया हो और गुल्फांत नाटक वे हैं, जिनमें धैर्य न होता हो तब हमें ऐसा मानना पड़ेगा कि हिन्दी सिनेमा, अस्ति, हि सिन्धर बर्बस गुल्फांत नाटक है और कदमरत्न नाटक कदमरत्न नाटक है, जब कि वास्तव में ऐसी बात नहीं है। इनके विपरीत यदि हम कहे कि मानवीय प्रत्यक्षता की कहानियाँ गुल्फांत नाटक हैं,

और उसके फलेश की, कहानियों कथणरसजनक हैं तब हमें रोमियो एंड जूलियट तथा उत्तररामचरित की कथणरसजनक नाटक और बोल्सोन की मुलात नाटक मानना पड़ेगा, जब कि बात वास्तव में इसके मुतरा विपरीत है।

किंतु यह सब कुछ कह चुकने पर भी यह सभी को मानना पड़ेगा कि जिस प्रकार सामान्य दृष्टि से देखने पर; एक दूसरे से भिन्न प्रकार के होने पर भी ओपेलो, दि ग्री सिस्टर्स, पोस्ट्स, तथा जस्टिस नाम के नाटकों में एक प्रकार आंतरिक समानता है; उसी प्रकार सामान्य दृष्टि से देखने पर एक दूसरे में भिन्न प्रकार के होने पर भी शकुन्ता, उत्तररामचरित, एजा मू लाइफ इट, बोल्सोन, दि कंट्री वाइफ, तथा मैन एंड मुपरमैन नाम के नाटकों में एक प्रकार की आंगिक समीपता है।

इस समानता का आशय इन नाटकों की कथनीय वस्तु नहीं है। एक ईप्सॉलु पति, जो ओपेलो में कथणरसजनक नाटक का आधार बनता है, वही दि कंट्री वाइफ में मुलात नाटक की कथावस्तु बन जाता है। शेक्सपीयर के एक नाटक में क्रियोपेट्रा कथणरसजनक सपन्न हुई है तो हाँ में उसी की अपनी मुलात रचना का विषय बनाया है। यह समानता इन नाटकों के पीछे काम करने वाले नाकियों की समानता भी नहीं है और नहीं है वह उनके भाष्यम के पारिभाषिक उपयोग की। और इस प्रकार अत में यह समानता एतमात्र इन नाटकों के द्वारा प्रेक्षक अथवा पाठकवर्ग पर पड़ने वाले प्रभाव की ही टटूरनी है। आइये, अब देखें कि वह प्रभाव कौनसा और किस प्रकार का है।

और इस अवस्थान पर आकर हमें कथणरसजनक तथा मुलात नाटकों के प्रभाव में एक प्रकार का मौलिक प्रावीण्य होल पड़ेगा। मुलात नाटक का स्तर एक विशेष प्रकार की मनोवेगीय प्रतिक्रिया में है, तो कथण-

रसजनक का सार उससे दूसरे प्रकार की मनोवेगीय प्रतिक्रिया में ये प्रतीपी प्रभाव अथवा परिणाम मनोविज्ञान से संबंध रखते हैं। मानवीय चेतना के विषय में हमारा इतना ज्ञान नहीं है कि हम इस बात की गवेषणा कर सकें कि वह कौन सी मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया है, जिसके द्वारा इन परिणामों की उत्पत्ति होती है; संभवतः साहित्यिक रचना के लिए इन बातों की खोज में जाना उचित भी नहीं है। ऐसी दशा में हमारा कर्तव्य नाटकों के उच्च दो प्रकार के प्रभावों के मूल में न जाकर एकमात्र उन प्रभावों की विवेचना करना और यह देखना रह जाता है कि साहित्यिक कला से उनही उत्पत्ति कैसे होती है।

और यहाँ हम इस समस्या के अनपेक्षित विस्तार में न फँस इतना ही कहेंगे कि नाटकीय समस्याओं के मनोवेगीय विशदीकरण सुखांत नाटक में की विभिन्नता—जो द्रौचेडो और कमेडो से उद्भूत होने मुक्ति की अनुभूति वाला अनुभूति की प्रबल अवचेदक है—एकमात्र सुख या दुःख का, अथवा रात्रि के समय होने वाले मन और प्रातःकाल के साथ आने वाले आनंद का हो विमेर नहीं है, किंतु यह इनमें एक पग और आगे बढ़ नाटक के अंत में उद्भूत होने वाले मनोवेगीय मूल्यों (emotional values) से भी संबंध रखती है, और हम यह कहते हैं कि सुखांत नाटक का संबंध सामयिक मूल्यों से है, तो कहणुरसजनक नाटक का संबंध शाश्वत मूल्यों से है। सुखांत नाटक में व्यक्ति का समाज के साथ और समाज का व्यक्ति के साथ जो संबंध है, उसका प्रदर्शन होता है। और उसका चरम मानदंड सदा से तानात्रिक नाटक के अवलोकन का संबंध अनिवार्यरूप से उभरता है, जिसमें कि सामान्य जीवन की जंगल वष मावस्य अमृत न्याय से नहीं, अपितु इस जगत् के

स्थूल मनोवेगीय तथा चारित्रिक निर्णयों से है। और जिस प्रकार चरित्र के चेतन में, उसी प्रकार मनोवेगीयों की परिधि में मुखांत नाटक के प्रति होने वाली प्रतिक्रिया में द्रष्टा को जीवन में दीख पड़ने वाले खिचाव तथा तनाव से मुक्ति प्राप्त होती है, उसके मनोवेगीयों का भार ढीला पड़ता है और वह छोटे माध्य की चपेटों से बच कर शांति की ओर अग्रसर होता है। और यही कारण है कि मुखांत नाटक में अनिवार्यरूप से उपहास का अंश विद्यमान रहता है। सभी जानते हैं कि उपहास एक सामाजिक वस्तु है और मनोवैज्ञानिकों के अनुसार हमने पीछे मुक्ति अथवा सुरक्षा की भावना बनी रहती है। मुखांत रचना में उपहास के इस तत्त्व को मुखरित होने का वह अवसर मिल जाता है, जो वास्तविक जीवन में दुष्प्राप्त है; क्योंकि कला के क्षेत्र में हमारे क्रियाकलाप और हमारी वृत्तियाँ, वास्तविक जीवन में अनिवार्यरूपेण उनसे उद्भूत होने वाले गंभीर परिणामों से वृषक हो जाने के कारण, उपहासास्पद बन जाते हैं, और इसी लिए वे उस नाटकीय आनंद का विषय बन सकती हैं जिससे वे सभ्य जीवन में वंचित रहा करनी हैं। फाल्स्टाफ का बड़ा मोटापन, उसकी शराब पीने और बात बात में झूठ बोलने की टेढ़, उसकी पद पद पर घोखा देने की आदत, और उनकी अन्य बहुत ही बेतुकी बातों का सभ्य जीवन में प्रेक्षकों तथा भोलाओं पर ऐसा कुचक्रिन्नक प्रभाव पड़ेगा कि उन्हें सुनकर वे उस पर धू-धू करने लगेंगे, किन्तु फाल्स्टाफ की उन्हीं बातों के मुखांत नाटक की परिधि में प्रविष्ट हो जाने पर हम वास्तविक जीवन से नाटकीय जीवन में सरक जाते हैं, और फाल्स्टाफ के साथ तदात्म हो हम उसी स्वतंत्रता तथा मुक्ति का अनुभव करने लगते हैं, जो अपने शरीर और चरित्र की बेतुकी बातों के द्वारा इनके नियमित संस्थान की कठोरता से दूर भाग कर फाल्स्टाफ ने अनुभव की थी।



किन्तु इन सब बातों का यह आशय कहाँ नही है कि एक सुमान्तर नाटक में उपदान के अंग का होना अनिवार्य है। उद्गम के प्रभाव में भी इन कौटिक के नाटक को देना हर हमारे मन में एक प्रकार का संतोष तथा आनन्द उत्पन्न हो सकता है और सब पूर्ण तो, उच्च कौटिक के सुमान्तर नाटकों में हम सम्भवतः कहाँ नही हो सकते हैं। इसके द्वारा हमारे मन में विविध प्रकार का पूर्णपर्व उत्पन्न हो सकती है; क्योंकि साहित्य की अन्य विधाओं के समान सुमान्तर नाटक भी अपने रचयिता की प्रतिपूर्ति है; और रचयिता: सुमान्तर नाटकों में उत्पन्न होने वाले स्वाद भी अपने ही होंगे, जितने कि इन नाटकों के रचने वाले कलाकार। किन्तु इस कौटिक के नाटक में उत्पन्न होने वाला प्रभाव, चाहे ऐसा सरल हो जैसे कि मूँदर केन टेल का, अथवा इतना संकुच जैसा कि समुन्तता अथवा टैनेट का, दोनों ही प्रकार के प्रमाथों में। उनसे उत्पन्न होने वाली मनोवर्णना तथा धार्मिक प्रतिक्रिया में एक प्रकार की मुक्ति तथा संतोष का अंग विद्यमान रहता है। यदि एक सुमान्तर नाटक को देना हमारे मन में मुक्ति की यह भावना न आती, यदि उसने हमारे मन में मनोवर्णना का लं सहलक्ष मचा दिया किन्तु उनको एक लक्ष का रूप दे मनस्फुटि का चरण सान में संकलित न किया तो समझो सुमान्तर नाटक की दृष्टि से वह नाटक कोरा गया। और परिणाम में होने वाली इस एकतानता की दृष्टि से देखने पर शोकसपीधर का सुमान्तर नाटक मचेंट और बेनिथ दोषपूर्ण ठहरता है, क्योंकि आधुनिक प्रेक्षकों के हृदय में इस नाटक का अवसान होने पर भी शायलाक का चरित्र वीर की भाँति गड़ा रहता है; और यही बात शोकसपीधर के मंच एहो अवाउट नदिग के विषय में दुहराई जा सकती है; क्योंकि वहाँ भी नायक की कठोर यातनाएँ, नाटक का अवसान हो उठने पर भी, प्रेक्षकों की गाँव की नाईं खालती रहती है। सुमान्तर नाटक का

चरम परिनिष्ठा कालिदास के शकुन्तला नाटक में संपन्न हुई है, जहाँ आदर्शभरित जीवनसरिता के तलपृष्ठ पर उतराने वाले अशेष सुदुर्बुदों का, अन्त में, उमी सरिता में, अवसान हो गया है। और शकुन्तला अपने पप के सब कंटकों का अपसारण कर अन्त में अपने इष्ट देव के साथ एक हो गई है।

और वह तरंग, जिसके कारण कि मचेंड ओफ वेनिस तथा मच एंडी अबाउट नथिंग नामक नाटकों में फ्लेश सुख टूँजेडी में पर्यवसित न हो अन्त तक प्रेक्षकों के मन को सालना रहता है, कथुरसजनक नाटकों का भौतिक आधार है। टूँजेडी और कमेडी में प्रमुख भेद यही है कि टूँजेडी में हमें अपनी उस मनोवृत्ति का, जिसके द्वारा कि हम इस जीवन को सुनिश्चित्य समझने हैं, परित्याग कर देना पड़ता है। हमें इसे, जैसा यह हमारे सम्मुख प्रपंचित रहता है, उसी रूप में मान लेना पड़ता है; और एकतालता—यदि टूँजेडी की परिधि में इसकी संभावना है भी तो—दृश्यमान जगत के मूल्यों में उद्भूत न हो उस पार के जगत् के मूल्यों में दीख पड़ती है।

अरिस्टोटल के कथनानुसार टूँजेडी के रस कथण तथा भय दाते हैं। कथुरसजनक नाटक का विषय निसर्गतः भद्र पुरुष को अभ्युदय से गिरा कर अवनति के गर्त में धकेलना नहीं होना चाहिए; क्योंकि इससे प्रेक्षकों का, उद्देग के मारे हक्के-बक्के रह जाने का भय है। टूँजेडी का नायक ऐसे मनुष्य को बनाना उचित है जो सर्वांशेन भद्र न हो, और जो पतन के गर्त में अपनी नैसर्गिक नीचता से नहीं, अपितु अपने किसी प्रमाद अथवा निर्बलता के कारण गिर पड़ा हो।

किन्तु जब हम ध्यानपूर्वक उक्त कथन की परीक्षा करते हैं तब हमें शायद

होता है कि ट्रैजेडी के देखने पर हमारे मन में एक भाव कबूतरा तब मंत्रास के भाव न उत्पन्न हो कभी कभी साध्वस, विषाद, अमर्य तथा क्रान्ति के भाव भी भर जाते हैं। क्या हम कह सकते हैं कि बड़ी से बड़ी ट्रैजेडी को देख कर भी हमारे मन में इन भावनाओं का उदय नहीं होता? क्या ओपेलो को देख कर हमारे मन में अमर्य, दि ट्रोजान वामैन को देख कर क्रान्ति, और पोस्ट को देख कर उम्र विषाद नहीं उत्पन्न होता?

अब यदि सिद्धान्तवाद के भ्रमेले को छोड़ हम ट्रैजेडी में किसी ऐसे तत्त्व की खोज करें जो समान रूप से सभी ट्रैजेडी में मान-कथणरसजनक नाटकों में संनिहित रहता हो तो वह हमें मानवीय संताप अथवा वेदना में मिल जाता है। कहना न होगा कि कथणरसजनक नाटक

का रचयिता मानवसमाज की रहस्यमय अदृष्ट की चपेटों में परिविष्ट हुआ पाता है; वह उसे दुर्दम देव से दलित, देवी पटनाओं से परिहसित, परिस्थितियों का दास, और कठोरता, अन्याय, तथा उत्पीड़न का उन्हास बना हुआ देखता है। नियतियत्वी के इस निरुद्देश्य नृत्य को वह कभी उन परंपरागत देवोपाख्यानों में प्रतिकलित हुआ देखता है; जिसका अन्त देवताओं तथा भीरोदात्त नायकों से बना हुआ है; जिसमें घटने वाले आगामेम्नन ने इक्तिजेनिया को अंधविश्वास की बनिवेशों पर चढ़ा दिया था; इक्तिजेनिया की माता ने उसके पति की हत्या करके उसका बदला लिया था; उसके पुत्र आंश्डिपुन ने अपने पिता की मृत्यु का बदला अपनी माता तथा उसके प्रेमी को मार कर लिया; और अन्त में देवताओं ने अपना बदला उससे लिया। नियतियत्वी के इस निरुद्देश्य तांडव को वह उस जगदीश राजा की जीवनवना में घोंपित होता देख सकता है, जो अपने राज को अपनी पुरवियों में—उत्तरे जाते

बाँट देता है; अपना उस पुरुष और उसकी पत्नी की कहानी में देख सकता है, जो अपनी उच्चपदाभिलाषा से प्रेरित हो पराधात करने की उद्यत होते हैं, किन्तु अपनी मोरता के कारण उस पाप से दूर रह जाते हैं। इस नृत्य की वह ऐंटनी और क्रियोपेट्रा तथा जॉन आर्क आर्क आदि ऐतिहासिक नायकनायिकाओं के जीवन में घटनाएँ देख सकता है; वह इसी अनिच्छा पादप्रहार को बड़े से बड़े और छोटे से छोटे मनुष्य के जीवन में प्रतिबिम्ब होता देख सकता है।

मानवयन्त्रशा के इस दृश्य से, चाहे यह किसी भी रूप में और समाज की किसी भी ध्येयों में क्यों न हो—मानवजीवन के प्रति यह दैवदुर्नियोग लक्षित होता है, जो नाटकीय कला का सार है।

कहना न होगा कि नाटक में अभिनीत का जाने वाली मानवीय यंत्रणा में किसी सीमा तक स्वयं नायक और नायिका का अपना हाथ होता है; और उस दैवदुर्नियोग को, जिसमें कि वे फँसते हैं, वे स्वयं अपने हाथी अशक्त रूप से आमन्त्रित करते हैं; और उनके इस प्रकार अनजाने अपनी मौत अपने आप बुलाने में ही ट्रैजेडी का घटक सार है।

कमलरसजनक नाटक में जहाँ उसके नायकनायिका अनजाने अपनी मौत आप बुलाते हैं, वहाँ साथ ही उनका ट्रैजेडी की मानव-कियाकलाप की प्रकृति में भाग्य के प्रतिनिवेश का भी वैराग्य में भाग्य बड़ा हाथ रहता है; और सभी जानते हैं कि भाग्यचक्र का हाथ मनुष्य के हाथ से बाहर की वस्तु है, स्वयं विधाता की इसमें फँसा हुआ सृष्टि के आविराम वातावरण को चला रहा है। और जब कि हम सुखान्त नाटक में होने वाले परिणाम की भीतिमत्ता अपना औचित्य को इसी जीवन में प्रत्यक्ष हुआ

पाते हैं, कुरुक्षेत्रसंजनक नाटक के परिणाम की नोतिमता अथवा औचित्य को हम इस जगत् के मापदंड से नहीं नाप सकते; क्योंकि हम देखते हैं कि ओथेलो एक वदान्य तथा भव्य व्यक्ति था, और श्यामो आमूलचूल पैशाचिकता में पगा हुआ नरपिशाच अन्त दोनों का फिर भी एक समान था, मरंशनों थे, और दोनों ही फलेश और यातना के प्रचंड क्वाथ में। डेविड मोना, कॉडोविया और ओपेलिया, जो फूलों पर पत्ती थीं और फूलों से फलों में परिणत हुई थी, भी अन्त में उसी प्रकार मृत्यु का प्राप बनती हैं। जिस प्रकार कि नारकीय मंथरा और उसी कोटि की अन्य नग्ननियां। इन परिणामों को हम भौतिक जीवन के सामयिक मूल्यों से नहीं आंक सकते, यहाँ तो हमें 'यस भाग्य में यहाँ बड़ा था' यह कह कर मौन हो जाना पड़ता है।

कहना न होगा कि कुरुक्षेत्रसंजनक नाटकों की बहुमुखता में किसी प्रकार का मनोवेगीय एकलपता नहीं संपन्न होती। इसमें सदेह नहीं कि कुरुक्षेत्रसंजनक नाटकों के अभिनय में एक प्रकार का आंतरिक आनंद उठा होता है, किंतु यह आनंद मानवाय यातना की कथा में नहीं, बल्कि उक्त कथा को कहने के सामयिक वंग से, उस कथा के रचयिता की अनुभवबल में प्राप्त होता है; यह आनंद है परिणाम उस समयों साक्षि मंथोजना का जिसके द्वारा कि एक परिनिष्ठित कलाकार ऐका की भावना का, और नाटकाय संघर्ष की तुमुलता तथा गहनता का परिचायक होता है। प्रत्येक नाटक के अवधान में हमारे मन में एक परिपूर्ण, संतोषजनक, समृद्ध अनुभूति का उदय होता है। हम अनुभव करते हैं कि दुनिया का एक जितना चाँदिए या उतना धूम हुआ है, उसके परिणाम का हमें

प्रकार की यह इतिमंशा हो चुकी है जिसे हम नाटक के अवसान में रंगभूमि को छोड़ते समय यह कह कर व्यक्त किया करते हैं कि “ओह ! क्या ही अच्छा नाटक था ! उस कवि ने तो बस जीवन के चित्रण में लेखनी ही तोड़ दी !!” किंतु ध्यान रहे, यह आनंद, जिसका प्रकाशन हम उक्त शब्दों में किया करते हैं, बहुधा नाटक के रूप से, द्रौजेड़ी की नाटकीयता से संबंध रखता है; इसकी प्रशंसा नाटक में दीखने वाली मानवीय संवेष्टा के दर्शन से नहीं हुई है। इसे देख कर तो बहुधा हमारा मन मुरझाया ही रहता है और यह बात ध्यान देने योग्य है कि जो व्यक्ति नाटकीय कला के अवलोकन से वंचित है, वे इस कोटि के नाटकों को देख अंत में खिन्न हो हुआ करते हैं और कहा करते हैं कि क्या ही अच्छा होता यदि हम इस नाटक को देखने ही न जाते। वास्तविक जीवन के चित्रण के रूप में देखने पर ये नाटक हमारे मन में एक प्रकार की क्रांति उत्पन्न कर देते हैं; हम इनके भीत नायक और नायिका की चरित्र की दृष्टि से उनके निष्पाप होने पर भी अकिंचनता को मुरझाए मन स्वीकार किया करते हैं। शेक्सपीयर रचित ओपेलो में हम अन्य बहुत से व्यक्तियों के पतन के साथ साथ उस नाटक के पारोदास नायक ओपेलो को भी निहत्त होता देखते हैं। हेमलेट नाटक में कई अन्य बहुत से नरनारी यमलोक की यात्रा करते हैं, वहाँ प्रतिष्ठा विचारों में भूलने वाला उस नाटक का भावुक नायक भी नाटक के अंत में वही कहता सुनाई पड़ता है कि यक्ष तैयार रहने में ही बहादुरी है नाटकीय कला की दृष्टि से निधन का कितना भी महत्व क्यों न हो, इन नाटकों को देख कर प्रेक्षक वर्ग के लिए ओपेलो और हेमलेट जैसे भद्र पुरुष का मृत्यु के मुख में जाता हुआ देखना कठिन हो जाता है और वे अचरमा चीख पड़ते हैं क्या ऐसे बदाम्य व्यक्तियों का भी जीवन में यही अवसान होना सदा था !

किन्तु दैवदुर्नियोग के इतना कष्ट होने हर भी, आर्त समाज की इस दूरी चीख के सुनाई देने पर भी कि "हे राम ! क्या इसी को मनुष्य कहने दें, क्या मनुष्य का यही अवसान है ?" हमारे मन पर द्रुं जेडी का खरम अंकन एक निम्न ही प्रकार का होता है, जिसका आँकना इंदोलोक के सामयिक मापदंड से न होकर परलोक के सारथ्य मापदंड से हुया करता है। इन नरपुंगवों को मान्य के साथ जुनता हुया दगकर हमारे मन में छुद्रनायनाओं के स्थान पर उदात्त और उत्तुंग भावनारें जागृत होनी हैं और संग्राम से उत्पन्न होने वाले उत्साह के साथ साथ हमारे मन में मनुष्य की मौलिक श्रियाला और उसके स्यामायिक उत्कार की गरिमा भी जागृत हो जानी है। और इसी लिए जहाँ हम अपने बिनाद को गहवा बना कर उसकी उत्कटता प्रकट करने दें, वहाँ द्रुं जेडी के समक्ष को सदा उन्नत तथा ऊँचा बना कर उसकी उदात्तता को व्यक्त किया करने दें। और यद्यपि आँखों तथा हेमलेट की कथा को पढ़ कर हमारे मन में बिनाद की नमिमा ला जाता है, तथापि अंततोगत्वा हमें इस बात की पूर्ण अनुभूति हो जाता है कि जीवन में सारथ्य मुख्य मद्रता, बदान्यता, शुचिता, निष्ठावता और उत्साह का ही है, और इसी के प्रदर्शन में मनुष्य की— चाहे उस पर कितने भी कष्ट क्यों न आवें, और हम जानें हैं कि कष्टों का अग्रिम में विफल कर ही आत्मा कुंदन बनना है—इतिवर्तमान है।

कहना न होगा कि भारतीय आचार्यों ने मरदा में सुलत नाटक को ब्रह्म करते हुए दुःखत नाटक का प्रायासवान किया है। उनकी दृष्टि में किसी भी मंगलमय जीवन का अवसान अवसान में नहीं होता; मंगल का अवसान अनिवार्य रूप से शिव तथा शक्ति में होता है; और शक्ति है मन का वर्ण; और प्रथम मंगलमय जीवन का बहान करने वाला त्वागी प्रथम करने को

पर-जदे मार को फेंकता है, तब स्वभावतः उसके हृदयाकाश में शांति की व्योम्ना खिली रहती है और उसके शरीर के वेदनाओं से परिबिष्ट रहने पर उसका अंतःकरण सुप्तमानसरोवर की नाई निस्तब्ध तथा नीरव रहा करता है। यदि किसी व्यक्ति की वृत्ति अवसान के समय इससे विपरीत प्रकार की रही तो समझो वह सच्चा महात्मा नहीं है।

हमारे यहाँ इस जीवन की प्रवृत्ति आनन्दमय भगवान् से माना गई है और उन्हीं में उसका अवसान भा निर्धारित किया गया है। और क्योंकि हमारा आत्मा आनन्दमय भगवान् का ही एक व्यङ्ग्य है इसलिए उसीके समान यह भी शाश्वत तथा आनन्दमय है; इस अवश्य अपने आदि स्रोत अथवा अपने जैते अगणित व्यंग्यिकणों का समष्टि में मिल कर एक हो जाना है। किंतु यह अनुष्ठान सदा तपस्या के द्वारा हुआ करता है। फलतः हमारे यहाँ जीवन के शाश्वत होने के कारण उनका अंत सदा ही आनन्दमय रहता आया है और आत्मा को इस पद तक पहुँचाने के साधन तपस्या अथवा क्लेश का पहलें ही अवसान ही चुका जाता है। यह बात कालिदास के शकुंतला नाटक को देखने से भली भाँति व्यक्त हो जाती है। इस नाटक में भारत के अमर कवि ने पाप को हृदय के भीतर अपनी ही आग से आप ही दग्ध कर दिया है—बाहर से उन्हें राख म छिपा कर नहीं छोड़ा। उन्होंने दुष्पथ और शकुंतला के चरम मिलन के मध्य आने वाले सभी अमंगलों को भस्म करके यह नाटक समाप्त किया है, जिसका परिणाम यह होता है कि प्रेक्षकों के मन में एक सशुद्ध मनोमय परिणाम की शांति छा जाती है। बाहर से अचानक पापबीज पड़ जाने से हृदय में जो विषाद सृष्ट हो जाता है, वह भीतर में जब तक समूल नष्ट नहीं होता, तब तक उसका उच्छेद नहीं होता; कालिदास ने शकुंतला और दुष्पथ के मिलनरूप क्षेत्र में पड़े हुए दुर्वांश के शापरूप वृक्ष को समूल ध्वस्त करके



ही—और स्मरण रहे आदम और ईश का आरोप क्रियाकलाप ही उस शास्त्र का परिणाम है—उनका चरम मंगलमय मिलन संपादित किया है। जीवन की जो मनोश्रम प्रक्रिया नाटकीय क्षेत्र में कालिदास ने खड़ी की, भारत के विभिन्न नाटककारों ने अपनी अपनी रचनाओं में उसी को अंगीकार किया है।

### नाटकरचना के सिद्धान्त

नाटकीय तत्त्व की विवेचना करते हुए हमने कहा था कि नाटकीय तत्त्व में संघर्ष अथवा द्वंद्व का होना आवश्यक है। यह संघर्ष नाटकीय पात्रों का बाह्य तथा आन्तर दोनो ही प्रकार के जगत् के साथ हो सकता है। बाह्यपटनाओं के साथ युद्ध दिलाने के निदर्शन आरोपों तथा मैकथेय हैं और आन्तरिक प्रवृत्तियों का द्वंद्व दिलाने के हेमसेट तथा क्रिम लियर निदर्शन हैं। नाटक के मूल आधार इस विरोध रूप तत्त्व के उदय, उत्थान और परिणाम के अनुसार ही नाटक के ढाँचे का पारचात्य आचार्यों ने विवेचन किया है।

नाटक में अहाँ से यह विरोध या द्वंद्व आरम्भ होता है वही से मुख्य कथावस्तु का भी आरम्भ होता है और अहाँ इस नाटकीय विकास विरोध या संघर्ष का कोई परिणाम निकलता है, वही की पारचात्य और कथावस्तु का भी अवसान हो जाता है। कथावस्तु भारतीय परिभाषा के आरम्भ में जो विरोध उत्पन्न होता है, वह पहले एक निश्चित सीमा तक बढ़ता जाता है, और उस परिधि के उपरान्त दो विरोधी पक्षों में से एक की विजय आरम्भ होने लगती है और तब अन्त में भले को कुरे पर अथवा माय को व्यर्थ पर विजय प्राप्त होती है। नाटकीय कथावस्तु, अर्थात् संघर्ष के विकास के आधार पर पारचात्य आचार्यों ने नाटक को पाँच भागों में विभक्त किया है:

पहला आरम्भ, जिसमें विरोध अथवा संघर्ष उत्पन्न करने वाली कुछ घटनाएँ होती हैं, दूसरा विकास, जिसमें संघर्ष बढ़ता है; तीसरा चरम सीमा, अथवा परा कोटि, जहाँ से किसी एक पक्ष की विजय का आरम्भ होता है; चौथा उतार या निगति, जिसमें विजयी की विजय निश्चित हो जाती है; और पाँचवाँ अन्त या समाप्ति, जिसमें उस विरोध का हल पर पड़ाव हो जाता है। विकास की इन्हीं अवस्थाओं को कुछ परिवर्तन के साथ भारतीय आचार्यों ने आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्ति, नियताप्ति और फलागम इन पाँच विधानों में व्यक्त किया है। भारतीय आचार्यों के अनुसार नायक अथवा नायिका के मन में किसी प्रकार का फल प्राप्त करने की अभिलाषा होती है और उसी अभिलाषा से नाटक का आरम्भ होता है। उस फल की प्राप्ति के लिए जो व्यापार होता है, वह प्रयत्न कहा जाता है। आगे चल कर विघ्नो पर विजय लाभ करते हुए उस फल से प्राप्त होने की आशा होने लगती है, इसी को प्राप्तिवाशा कहते हैं। इसके अनन्तर विघ्नो का नाश हो जाता है और फल की प्राप्ति निश्चित हो जाती है, इसे नियताप्ति कहते हैं, और सब के अन्त में फलप्राप्ति होती है; जो फलागम कहाती है।

ही—और स्मरण रहे आदम और ईश का अयोग किया हुआ ही उस का परिणाम है—उनका चरम मंगलमय मिलन संपादित किया है। जीवन को मनोसंश्रुत प्रक्रिया नाटकीय क्षेत्र में काहिदास ने खड़ी की, भारत के विभिन्न नाटककारों ने अपनी अपनी रचनाओं में उसी को अंगीकार किया है।

### नाटक-रचना के सिद्धान्त

नाटकीय तत्त्व की विवेचना करते हुए हमने कहा था कि नाट्योप-तत्त्व में संघर्ष अथवा द्वंद का होना आवश्यक है। यह संघर्ष नाट्योप-पात्रों का बाह्य तथा आन्तर दोनो ही प्रकार के जगत् के साथ हो सकता है। बाह्यघटनाओं के साथ युद्ध दिखाने के निदर्शन आदि तो वहाँ मौजूबे हैं और आन्तरिक प्रवृत्तियों का द्वंद दिखाने के हेमलेट तथा किंग लियर निदर्शन हैं। नाटक के मूल आधार इस विरोध रूप तत्त्व के उदर, उत्थान और परिणाम के अनुसार ही नाटक के पाँचों का पारस्परिक आचार्य ने विवेचन किया है।

नाटक में जहाँ से यह विरोध या द्वंद आरम्भ होता है वही है मुख्य कथावस्तु का भी आरम्भ होता है और वही है नाटकीय विकास विरोध या संघर्ष का कोई परिणाम निकलता है, वही की पारस्परिक और कथावस्तु का भी अवसान हो जाता है। कथावस्तु भारतीय परिभाषा के आरम्भ में जो विरोध उत्पन्न होता है, वह पाँचों निश्चित सीमा तक बढ़ता जाता है, और उस सीमा के उपरान्त दो विरोधी पक्षों में से एक की विजय आरम्भ होने लगती है और तब अन्त में भले को बुरे पर अथवा भाग्य की शक्ति की विजय प्राप्त होती है। नाटकीय कथावस्तु, अर्थात् संघर्ष के विकास के द्वारा

पक्ष आरम्भ, जिसमें विरोध अथवा संघर्ष उत्पन्न करने वाली कु  
 भट्टनाएँ होती हैं, दूसरा विकास, जिसमें संघर्ष बढ़ता है; तीसरा चर  
 सीमा, अथवा परा कोटि, जहाँ से किसी एक पक्ष की विजय का आरम्भ  
 होता है; चौथा उतार या निगति, जिसमें विजयी को विजय निश्चित  
 हो जाती है; और पाँचवाँ अन्त या समाप्ति, जिसमें उस विरोध का हल  
 पर पड़ाव हो जाता है। विकास की इन्हीं अवस्थाओं को कुछ परिवर्तन  
 के साथ भारतीय आचार्यों ने आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्त्याशा, नियन्त्राप्ति और  
 फलप्राप्त इन पाँच विधानों में व्यक्त किया है। भारतीय आचार्यों  
 अनुसार नायक अथवा नायिका के मन में किसी प्रकार का फल प्राप्ति  
 करने की अभिलाषा होती है और उसी अभिलाषा से नाटक का आरम्भ  
 होता है। उस फल की प्राप्ति के लिए जो व्यापार होता है, वह प्रयत्न  
 कहा जाता है। आगे चल कर विघ्नों पर विजय लाभ करते हुए उस फल की  
 प्राप्ति होने की आशा होने लगती है, इसी को प्राप्त्याशा कहते हैं। इस  
 अनन्तर विघ्नों का नाश हो जाता है और फल की प्राप्ति निश्चित हो  
 जाती है, इसे नियन्त्राप्ति कहते हैं, और सब के अन्त में फलप्राप्ति हो  
 है; जो फलप्राप्त कहती है।

ऊपर लिखी पाँचों अवस्थाएँ व्यापारमूलकता की हैं। इसके साथ

भारतीय आचार्यों ने दो और बातों पर और विवेचन  
 अर्थप्रकृति किया है : एक अर्थप्रकृति और दूसरी संधि। अर्थप्रकृति

से अभिप्रेत है कथावस्तु की प्रधानफल प्राप्ति की ओर  
 अग्रसर करने वाले समस्तपुरुष अथ, जिनके भेद हैं : चीज, विन्तु  
 पताका, प्रकृति और कार्य। वस्तु के प्रारंभिक कथामाग को, जो कि  
 कमशः विस्तृत होता जाता है, योज कहते हैं। जो बात समाप्त हो  
 जाती अथवा अन्त कथा को अग्रसर करती और मुख्य कथा का विन्तुद ना

होने देती, उसे बिन्दु कहते हैं। प्रासंगिक कथावस्तु जब अधिकारिक कथावस्तु के साथ साथ चलती है तब उसे पताका कहते हैं; जैसे रामायण में सुग्रीव की; वेश्यामहार में भीमसेन की और शकुन्तला नाटक में विदूषक की कथा। प्रकृति वह प्रासंगिक कथावस्तु है, जो अधिकारिक कथावस्तु के साथ साथ न चल, थोड़ी दूर चल कर समाप्त हो जाती है, जैसे रामायण में अटायु-रावण मवाद और शकुन्तला में छूटे अंक में दो दावियों का वार्तालाप। कार्य में तात्पर्य उस घटना से है, जिसके लिए उपायवाद का आरम्भ किया जाय और जिसकी सिद्धि के लिए नाटकीय सामग्री जुटाई जाय। कहना न होगा कि ये पाँचो बातें वस्तुविन्यास से संबंध रखती हैं।

उपरिबर्णित अर्थप्रकृतियों और अवस्थाओं के परस्पर संयोग से नाटक के जो पाँच अंश या विभाग बनते हैं, उन्हें पाँच संधियों का मंशा दी गई है। उनके नाम हैं; मुखसंधि, प्रति-

मुखसंधि, गर्भसंधि, अवमर्शसंधि और निर्वहण-संधि। जहाँ प्रारंभ नामक अवस्था और बीज नामक अर्थप्रकृति के संयोग से अर्थ और रस का अभिव्यक्ति हो, वहाँ मुखसंधि होती है। प्रतिमुखसंधि में मुखसंधि में दिखलाए हुए बीज का कुछ लक्ष्य और कुछ अलक्ष्य रीति में विकास होता है जैसे रत्नावली में बसराज और सागरिक का प्रेम विदूषक को स्पष्टरूप में शत हो जाता है, पर वासुदेवता चित्रावली की घटना से केवल उसका अनुमान ही कर पाती है। इस प्रकार राजा का प्रेम कुछ लक्ष्य और कुछ अलक्ष्य रहता है। प्रतिमुखसंधि प्रत्यक्ष नामक अवस्था और विदुषा नामक अर्थ प्रकृति के समान कार्यशृंखला को अग्रसर करती है। गर्भसंधि में प्राण्याशा अवस्था और पताका अर्थप्रकृति होती है और निर्वहण में स्फुरित हुए बीज का बार-बार आविर्भाव, तिरोभाव तथा होता है। रत्नावली में गर्भसंधि तीसरे अंक में है। अवमर्शसंधि

में, गर्भसंधि की अपेक्षा बीज का अधिक विकास होकर उसके फलोन्मुख होने के समय जब शाप, आपत्ति, विलोभन आदि से विपन्न उपस्थित हो तब यह संधि होती है। इसमें नियताति अवस्था और प्रकरी अर्थप्रकृति रहती है। प्राप्त्याशा अवस्था में सफलता की संभावना के साथ साथ विफलता की आशंका भी बनी रहती है और पताका अर्थप्रकृति में प्रधान फल का सिद्ध करने वाला प्रासंगिक वृत्तान्त रहता है। रत्नावली के चौथे अंक में जहाँ आग के कारण गड़बड़ मचती है वहाँ अवमर्शसन्धि है। निर्वहणसंधि में पूर्वोक्त चारों संधियों में प्रदर्शित हुए अर्थों का समाहार प्रधान प्रयोजन की सिद्धि के लिए होता है और मुख्य फल की प्राप्ति हो जाती है। इसमें फलागम अवस्था और कार्य अर्थप्रकृति होती है। रत्नावली में विमर्शसंधि के अंत से लेकर चौथे अंक की समाप्ति तक निर्वहणसंधि है। अर्थप्रकृतियों, अवस्थाओं और संधियों का पारस्परिक संबंध नीचे लिखी तालिका से स्पष्ट हो जायगा:—

अर्थप्रकृति	अवस्था	सन्धि
बीज	आरंभ	मुख
बिंदु	प्रपन्न	प्रतिमुख
पताका	प्राप्त्याशा	गर्भ
प्रकरी	नियताति	विमर्श
कार्य	फलागम	निर्वहण

इसके अतिरिक्त हमारे आचार्यों ने नाट्य अथवा अभिनय की दृष्टि से शब्द के दो मुख्य भेद किए हैं : एक दृश्य दूसरा सूच्य। दृश्य वस्तु वह है, जिसका रंगमंच पर अभिनय किया जा सके, जिससे निरंतर रस का उद्रेक होता रहे और जिसके देखने के लिए प्रेक्षकवर्ग उत्सुक रहे। सूच्य वस्तु वह है, जिसका कार्यविशेष से रंगमंच पर प्रदर्शन न किया जा सके, जैसे,

संजी यात्रा, वप, मृत्यु, गुद, रत्नान, पुम्बन आदि । मुख्य यस्तु की दर्शकों के ध्यान में लाने के लिए अनेक उपाय किए जाते हैं, जिन्हें अर्घोपलक्षक के नाम से पुकारा जाता है । नाटकीय वस्तु के उच्च मेदों से ही न संतुष्ट हो भारतीय आचार्यों ने उसके आध्य, अध्याध्य और नियतध्याध्य आदि अनेक वर्गभेद किए हैं; इसी प्रकार उन्होंने अभिनय को भी आंगिक, वाचिक, आहार्य, तथा सात्त्विक इन मेदों में विभक्त किया है । जिस प्रकार वस्तु और अभिनय के, उसी प्रकार उन्होंने नाटकीय वृत्ति के भी भारतीय, फैशकी, सात्त्विकी और आरम्भटी ये चार भेद बताए हैं । कहना न होगा कि एतद्भेदिका की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण होने पर भी नाटकीय तत्वों के ये विभाग अत्यंत ही नीरस तथा निरर्थक सिद्ध हुए हैं । इनके आधार पर न तो कोई नाटक आज तक खड़ा हो हुआ है और न इन विभागों की शृंखला में कसे बाकर किसी कलाकार की प्रतिभा काम हाँ कर सकती है । फलतः हमने इनका यहाँ पर दिग्दर्शन करा देना ही परांत समझा है ।

### भारतीय प्रेक्षागृह

भारतीय आचार्यों की दृष्टि से नाटकीय तत्वों का दिग्दर्शन करा चुकने पर भारतीय रंगशाला अथवा प्रेक्षागृह के विषय में कुछ कह देना अत्यंत संश्लेषक न होगा । भरत के अनुसार प्राचीन काल में तीन प्रकार के प्रेक्षागृह होते थे : विकृष्ट, चतुरस्त्र और व्यस्त । विकृष्ट प्रेक्षागृह—जिसकी लंबाई १०८ हाथ होती थी—सर्वोत्तम होता था और कहा जाता है कि वह देवताओं के लिए होता था । चतुरस्त्र प्रेक्षागृह की लंबाई ६४ हाथ और चौड़ाई ३२ हाथ होती थी और यह राजाओं, धनिकों तथा साधारण जनता के लिए होता था । व्यस्त प्रेक्षागृह त्रिभुजाकार होता था और इसमें एक कुटुम्ब के कतिपय मित्र अथवा परिचित व्यक्ति मिल कर नाटकीय अभिनय

देखा करते थे।

\* सभी प्रकार के प्रेक्षागृहों में आधा स्थान दर्शकों के लिए और शेष आधा भाग अभिनय के लिए रहता था, जिसे रंगमंच कहा जाता था। रंगमंच का सबसे पिछला भाग रंगशीर्ष कहा जाता था और उसमें छः खम्भे रहते थे। रंगमंच के खंभों और दीवारों पर नकाशी और चित्रकारी हुआ करती थी। वायु और प्रकाश के आने का अच्छा प्रबंध होता था। रंगमंच का आकार ऐसा होता था कि उसमें स्वर भलीभाँति प्रतिध्वनित हो सके। बहुधा रंगमंच दो खंडों का भी बनाया जाता था : एक खंड ऊपर और दूसरा नीचे होता था। ऊपर वाले खंड में स्वर्ग के दृश्य दिखाए जाते थे। खंभों में चित्रकारी होने के अतिरिक्त रंगमंच की दीवारों पर भा पहाड़ों नदियों, जगलों आदि के चित्र खिंचे जाते थे। रंगमंच के पीछे एक परदा होता था, जिसे यवनिका कहते थे। संभवतः इस परदे का रूपड़ा यूनान से आता था, इसी कारण इसका नाम यह पद गया हो। यवनिका का रंग नाटकीय रस के अनुसार बदल दिया जाता था। रोद्र रस के लिए लाल, भयानक के लिए काला, शृंगार के लिए श्याम, करुण के लिए साफ़ी; अद्भुत के लिए पीला, बीभत्स के लिए नीला और वीर के लिए गुनहरा परदा चरता जाता था।

प्रेक्षकों के बैठने का प्रबंध सतोषजनक होता था। प्रेक्षकों की पंक्तियाँ वहाँ बरों के ही अनुसार लगती थीं, और जैसे और जगह, वैसे ही वहाँ माँ, सबसे आगे ब्राह्मण बैठते थे, उनके पीछे क्षत्रिय, उनके पीछे उत्तरपश्चिम की ओर वैश्य और सब से पीछे उत्तरपूर्व में शूद्र बैठते थे। यदि वृष्णी पर आसनों की कमी हुई तो आश्वक्ला के छिनेमासों की भाँति दूसरा खंड खड़ा कर लिया जाता था।



नाटक और उसके तत्त्वों के विषय में पाश्चात्य तथा भारतीय दृष्टिकोण से विवेचना कर चुकने पर उसकी उत्पत्ति और इतिहास के विषय में कुछ कह देना अप्रासंगिक न होगा।

### नाटक की उत्पत्ति

किसी न किसी रूप में नाटक संसार की सभ्य और असभ्य सभी जातियों में पाया जाता है, और सभी जातियों में इसकी उत्पत्ति का संबंध किसी न किसी प्रकार की नृत्य और गीतिमय धार्मिक पूजा से दीख पड़ता है। यह पूजा एक तो उस रहस्यमय शक्ति की होती थी, जिसे हम परमात्मा कहते हैं और जिसका परिचय आरम्भ से ही मनुष्य को प्रकृति की भिन्न भिन्न शक्तियों में मिलता आया है, और दूसरे यह पूजा मृतक वीरों की होती थी। श्रुतुपरिवर्तन के समय और फसल बोने तथा काटने के अवसर पर किसी देवविशेष की आराधना के उद्देश्य से नृत्य और गीत आदि का आयोजन भारतवर्ष, चीन और यूनान जैसे देशों में ऐतिहासिक काल से बहुत पहले आरम्भ हुआ प्रतीत होता है। यूनान में नाटक का आरम्भ दायोनिसस देवता की सार्वजनिक पूजा से हुआ बताया जाता है। और सभी देशों में देवताओं की पूजा के परचात् मृतक वीरों की पूजा — रूपपात हुआ, जिसका योजक सूत्र हमें भारत में आज भी कृष्णलीला के में संतत हुआ दीख पड़ता है। निष्कर्ष इन बातों के कहने का यह है नाटक की उत्पत्ति देवता तथा मृतक वीरों की पूजा में संमिलित हुए गीतों से हुई। भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र के आरम्भ में कहा है कि... के लिए प्रजा ने ऋग्वेद से संवाद, सामवेद से गान, और अथर्ववेद से रस लिए। इस कथन से नाटक के विकास के नृत्य और गान के साथ जब कथोपकथन मिल जाय,

तब साहित्यिक अर्थ में नाटक का जन्म हो जाता है ।

यदि भरत मुनि के उक्त संकेत को सत्य न भी माना जाय तो भी इतना तो निश्चित है कि नाट्यसृष्टि के आवश्यक उपकरण वेदों

नाटक की सृष्टि में बीजरूप से विद्यमान थे । ऋग्वेद में इन्द्र, अग्नि, सूर्य, उपसृ, मरुत् आदि देवताओं की स्तुति के गीत, और

सरमापशि, यमयमी, तथा पुरुरवाउर्वशी के कथोपकथन मिलते हैं, और हो सकता है कि इनके अथवा इन्हीं के समान अन्य आख्यानों के आधार पर

भारत के प्राचीनतम नाटक लिखे गए हों । इस बात का पूरा पूरा निश्चय करना कि भारत में नाटक ने परिपक्व रूप किस युग में धारण किया, बहुत कठिन है । किंतु इस बात के मानने में संकोच नहीं होना चाहिए कि

पाणिनि और पतञ्जलि के समय तक नाटकों का पर्याप्त विकास हो चुका था । पाणिनि ने अपनी अष्टाध्यायी में नाट्य-शास्त्र के दो आचार्यों, अर्थात्

शिलालिन् और कशाश्व का नाम लिया है । पाणिनि के पश्चात् उसके सूत्रों की व्याख्या करने वाले पतञ्जलि मुनि अपने महामाध्य में लिखते हैं कि

रंगशालाओं में नाटकों का अभिनय होता था । हमारे यहाँ प्राचीन काल से ही नाटकों का अभिनय होने के संकेत पर्याप्त मात्रा में मिलते हैं । हरिवंश

पुराण में लिखा है कि वज्रनाभ के नगर में कौबेररंभाभिसार नामक नाटक का अभिनय हुआ, जिसमें कैलाश पर्वत का दृश्य दिखाया गया ।

कटपुतलियों का वर्णन—जिन का संबंध नाटक की उत्पत्ति और विकास के साथ अविमान्य सा प्रतीत होता है—महाभारत और कथासरित्सागर में

पाया जाता है ।

यों तो भारत में नाटक का विकास वैज्ञानिक काल में हो चुका था, किंतु उसके विकास का क्रमबद्ध इतिहास भरतमुनि के समय से

भारतमुनि और ही आरंभ होता है । भारत का समय ईसा से कम से कम

रहे भरत मुनि द्वारा प्रारम्भ किया गया नाट्यशास्त्र एक ग्रन्थ है, जिस से यह बात माननी अनिवार्य हो जाती है कि उससे यही पहले हमारे देश में नाट्यकला और नाटकों का भरपूर प्रचार हो होगा; क्योंकि बहुसंख्यक तथा बहुविध नाटकों को रंगमंच पर देखना पढ़े बिना उनके गुणदोषों का विवेचन करना और उनके संबंध में प्रयोगों की रचना करना असंगत सा है।

यद्यपि भरत मुनि के पश्चात् नाटककारों में कालिदास का नाम ही तथा स्मरणीय है, तथापि स्वयं कालिदास के कथनानुसार उनसे पहले आदि अनेक प्रसिद्ध नाटककार हो चुके थे। इस संबंध में यह कह देना प्रासंगिक न होगा कि मध्यएशिया में यौद्धकालिक नाटकों में से कतिपय उल्लेख प्राप्त हुए हैं, जिनमें से एक रचना कनिष्क के राजकवि धारमप्लेय लिखी जाती है। धर्मपलेय का समय ईसा संवत् के आरम्भ के का है।

भारतीय नाटक का स्पष्ट इतिहास कालिदास के समय से आरम्भ होता है। तब से लेकर लगभग ईसा की दसवीं शताब्दी तक भारत में नाटकों का सात्ता प्रचार रहा और इसके उदयोपनिषत् : उनका ह्रास होने लगा। कालिदास का समय मरकटनाटक के लिए ही नहीं, अश्विनु संस्कृत नाट्य के सर्वांगीण विकास के लिए स्वर्णयुग बताया जाता है। संसार के इतरों में कालिदास का नाम रत्नार्चनों में मिलने योग्य है। उन्होंने मध्यम नाटक मातृविद्याश्रमिन् के पश्चात् शकुंतला नाटक की रचना की गणना, कथा देशी और कथा परदेशी, सभी एक श्रेणी के अन्तर्गत की मिलजुल विमूर्तियों में करने हैं। योद्धा की प्राप्ति सभी

भावाओं में इसका अनुवाद हो चुका है। इसके अतिरिक्त उन का विक्रमो-  
न्वीय नाटक भी उल्लेखयोग्य है, जिस के अनुकरण में आगे चल कर  
संस्कृत में अनेक नाटकों की रचना हुई। कालिदास के अनन्तर स्मरणीय  
नाटककार भीरु हैं। ये ईसा की सातवीं शताब्दी के आरम्भ में हुए, और  
इनकी नागानन्द और रत्नावली नाम की रचनाएँ नाटकीय दृष्टि से अच्युती  
संपन्न हुईं। इनके पश्चात् शुद्धक ने मृच्छकटिक की रचना की। सातवीं  
शताब्दी के अन्तिम भाग में भवभूति हुए, जिनकी तीन रचनाएँ—  
महर्षीचरित, उत्तररामचरित और मालतीमाधव—प्रसिद्ध हैं। नवीं शताब्दी  
के मध्य के लगभग मद्भनास्य ने बेबीसंहार और विद्यासदच ने मुद्राराक्षस  
नामक नाटक लिखे। नवीं शताब्दी के अन्त में रामशेखर ने कर्पूरमंजरी,  
बालरामायण और बालभारत की रचना की और ग्यारहवीं शताब्दी में  
कृष्णमिश्र ने प्रबोधचन्द्रोदय नाम का नाटक लिखा।

ईसा की दसवीं शताब्दी के पश्चात् संस्कृत नाटक एवं भारतीय  
नाट्यकला का ह्रास होना आरम्भ हो गया। यद्यपि  
संस्कृत नाटक दसवीं और बारहवीं शताब्दी के मध्य में भी  
का ह्रास अनुमन्नाटक, प्रबोधचन्द्रोदय और मुद्राराक्षस जैसे नाटक  
लिखे जाते रहे, तथापि इसमें संशय नहीं कि शनैः  
शनैः नाटक का प्रचार हमारे देश में कम होता गया; यहाँ तक कि चौदहवीं  
सदी में, जब कि मुसलमानों के आक्रमणों ने उग्र रूप धारण कर लिया था,  
यह कला इस देश से किसी सीमा तक कूच हो कर गई। अपने हिन्दी  
साहित्य के विवेचनात्मक इतिहास की भूमिका में हम ने इस बात के कारणों  
पर विस्तृत विचार किया है। इन कारणों में प्रमुख कारण तो इस देश की  
राजनीतिक दुरवस्था थी, और दूसरा कारण यह था कि मुसलमान स्वयं  
शैली और नाट्यकला के विरोधी थे। जहाँ-जहाँ उनकी विजयवैजयन्ती

फहराई, वहाँ-वहाँ वह नाट्यकला को प्रसूती चली गई। इसके साथ देश में जहाँ कहीं भी हिन्दुओं का राज्य रहा, वहाँ कभी कभी इस कला का चमत्कार दीखता रहा; किन्तु इस व्यवधान में बने नाटकों में कोई विशेषरूप से ध्यान देने योग्य नहीं है।

पिछले साठ-सत्तर वर्षों में बँगला, मराठा और गुजराती में नाटकों को खासी प्रगति मिली और आधुनिक ढंग की रंगशालाओं में उनका अभिनय भी स्वागत के साथ हुआ। किन्तु खेद है कि हिन्दी में अभी तक इस कला ने उत्कर्षलाभ नहीं कर पाया है।

हिन्दी नाटक के प्रथम उत्थान (संवत् १८१३-५७) में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के पिता बाबू गिरधरदास के रचे नहुष नाटक के पश्चात् राजा लक्ष्मणसिंह द्वारा अनूदित शकुन्तला नाटक, भीमिवासदास का तत्तासवरण, तथा तोताराम रचित केटोक्तान्त के होते हुए हम भारतेन्दु द्वारा रचे, तथा अनुवाद किए अनेक नाटकों पर आते हैं, जो नाटकीय तत्त्वों की दृष्टि से खासे संपन्न हुए और जिनके द्वारा हिन्दी साहित्य में वास्तविक नाटकों का सूत्रपात हुआ। नाटकों के द्वितीय उत्थान (संवत् १८५७-१८७७) में हम गोपालराम गहमरी, बाबू सीताराम, पंडित सत्यनारायण कविरत्न, राय देवी-प्रसाद पूर्ण और पंडित रूप नारायण पांडेय को संस्कृत तथा बँगला आदि नाटकों की भी रचना करता हुआ पाते हैं। पिछले बीस-तीस वर्षों में हिन्दी मौलिक नाटकों की रचना भी आरंभ हो गई है; और इस सम्बन्ध में पंडित राधेश्याम कविरत्न, नारायण प्रसाद वेताब, और बाबू हरिकृष्ण चौधरी के नाम स्मरणीय हैं; इनकी रचनाओं के द्वारा पारसी रामंच की जायापलट हुई, और उदू का स्थान हिन्दी को प्राप्त हुआ। परित्य

राम के शीर अभिमन्यु, परममरु प्रसाद, भीकृष्णअवतार; और  
 मणीमंगल, पंडित नारायण प्रसाद बेताब के महाभारत तथा रामायण  
 क, और बाबू हरिकृष्ण जोहर के पतिभक्ति आदि नाटक खासे प्रसिद्द  
 हाल ही में बाबू अक्षयकर प्रसाद के अज्ञातशत्रु, जनमेजय, रत्नदगुप्त,  
 दगुप्त आदि ऐतिहासिक नाटक साहित्यिक दृष्टि से मनोह संयन्त्र हुए;  
 उनका सफलता के साथ रंगमंच पर अभिनय नहीं किया जा सकता।  
 दाजी के साथ ही मुन्शी प्रेमचन्द, पंडित बेचन शर्मा उग्र, मास्तर  
 चंद्रबेदी, बट्टीनाथ मट्ट, जगन्नाथप्रसाद मिलिन्द, सुदर्शन, नगेन्द्र,  
 अक्षयकर मट्ट, हरिकृष्ण प्रेमी, सेठ गोविंददास तथा बलदेव शास्त्री  
 ने भी इस क्षेत्र में प्रशंसनीय कार्य किया है किन्तु इनमें से किसी  
 नाटकी में भी इस कला को बह बहार न मिली, जो इसने संस्कृत, बंगला,  
 ही और मराठी से प्राप्त की है।



